Mariapia Lamberti • Franca Bizzoni
editoras

ITALIA A TRAVÉS DE LOS SIGLOS
LENGUA, IDEAS, LITERATURA

VI JORNADAS INTERNACIONALES DE ESTUDIOS ITALIANOS

Cátedra Extraordinaria Italo Calvino
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México



Mariapia Lamberti
Franca Bizzoni
Editoras

ITALIA A TRAVÉS DE LOS SIGLOS
Lengua, Ideas, Literatura

VI Jornadas Internacionales de Estudios Italianos
24 - 28 de noviembre 2003
Cátedra Extraordinaria Italo Calvino

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Cuidado de la edición: Mariapia Lamberti
Diseño de la cubierta: Mariapia Lamberti

Primera edición: 2005

Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.
Impreso y Hecho en Mexico
ISBN 968-36-9789-5

Presentación

Los textos seleccionados entre los estudios que se presentaron durante las VI Jornadas Internacionales de Estudios Italianos, que se llevaron a cabo del 24 al 28 de noviembre 2003, se han reunido en este volumen repartiéndolos en cinco secciones. Como en el Congreso se quiso dar especial relieve a los temas relativos a la lengua italiana, la primera y la segunda sección se dedican a investigaciones lingüísticas. Abre la primera parte y el presente libro la conferencia magistral del ilustre italianista SERGE VANVOLSEM, invitado especial de la Cátedra, presidente para Europa de la AISLLI, la asociación internacional de estudiosos de lengua y literatura italiana. Nadie mejor que un italianista extranjero para ilustrar la difusión de la lengua italiana y su creciente importancia en el ámbito europeo. Le sigue una recapitulación, a cargo de FRANCA BIZZONI del estado de los estudios de la lengua italiana en México. CHIARA DON y SABINE PFLEGER sugieren estrategias docentes que extiendan el conocimiento allende el puro hecho lingüístico, hacia el contacto con la cultura italiana; y PAOLO PAGLIAI nos presenta a continuación una entusiasmante propuesta de estrategias didácticas para un aprendizaje del italiano basado en las más modernas teorías psicológicas y articulado en módulos teatrales. Los últimos dos trabajos de esta primera sección dedicada a aspectos lingüísticos de Italia, nos presentan dos variantes de la lengua en Italia: de un lado ANNA MARIA SATTA nos da un panorama lingüístico-histórico interesantísimo de la lengua de Cerdeña, una lengua menor antiquísima que se afirma hoy contra la dominancia de la lengua oficial; y MARIA CRISTINA SECCI, en una breve pero sugerente exposición nos pone en contacto con una lengua menor (italiana también) que deberíamos tener en mayor cuenta: la lengua gestual de los sordos, que pocos saben diferente para cada ámbito idiomático, relatándonos experimentos teatrales actuados en esa lengua.

El segundo apartado trata de la traducción, tema lingüístico por excelencia. Si TOMÁS SERRANO da parte de su labor de traducción en

México de un texto italiano de gran renombre dedicado a México, rico a su vez de "traducciones" de modismos y frases características mexicanas al italiano, CLARA FERRI introduce al lector en un mundo acaso por cotidiano poco considerado: el de la traducción de películas. Excelente traductora ella misma, en un artículo lleno de gracia y ejemplificaciones expone las principales dificultades a las que se enfrenta el traductor de cine, sometiendo al lector la consideraciones de sus experiencias y logros para realizar en México traducciones de películas italianas fieles y dignas.

La tercera sección está destinada a los estudios literarios, que se presentan aquí en progresión cronológica de los temas y autores tratados. Inicia VALENTINA ROJAS con un estudio sobre la presencia en el Purgatorio dantesco de referencias filosóficas y literarias clásicas. Le sigue MARIAPIA LAMBERTI con un análisis del paisaje en la tercera parte de la *Divina comedia.* CRISTINA AZUELA traza un interesante y agudo panorama del tema de la astucia y la burla, dominante en el *Decameron*, a partir del concepto griego de *metis* y extendiéndose a análogas manifestaciones en la literatura europea. FERNANDO CISNEROS, con acopio de erudición nos habla de la mítica figura de Saladino, trazando su perfil histórico y sus versiones literarias desde la Edad Media italiana hasta Tasso. De otro mito se ocupa MARÍA CARRILLO, el más popular en Europa, Don Juan; analizando como texto literario el que demasiado a menudo solamente se considera como soporte para la divina música de Mozart, el texto teatral de Da Ponte, a la luz de los otros personajes análogos del seudo-Tirso y de Molière.

En un ámbito más moderno, hemos colocado dos estudios complementarios, interesantísimos, de CRISTINA GRAGNANI y OMBRETTA FRAU, estudiosas que suelen realizar en colaboración sus investigaciones. Esta vez el tema es una revista de matriz siciliana que tuvo circulación en los años del paso del siglo XIX al XX, con un claro enfoque femenino, aunque todavía no feminista. Cristina Gragnani da un análisis del desarrollo de la revista, y Ombretta Frau se concentra sobre una de las escritoras más notables de la misma, conocida con el nombre de pluma de *Mantea.* Estos dos estudios representan un adelanto para la Cátedra *Calvino* de este "descubrimiento" literario que tendrá sucesivas repercusiones.

MARINELLA CANTELMO sigue, respetando la cronología, para tratar un tema, el de la muerte, capital en la poesía de Giovanni Pascoli. En su estudio analiza diferentes versiones de sus poemas más conocidos y populares, que permiten un enfoque distinto del que comúnmente

se suele adoptar. Un estudio de gran valía para el conocimiento del controversial poeta. A su vez, Rita Verdirame presenta un polígrafo de la época de la *Scapigliatura*, Eugenio Troisi, activo en Italia y Argentina en las dos lenguas, poco recordado pero de extremo interés. El artículo se desarrolla sobre una doble línea, como si fueran dos trabajos en uno: el texto crítico se complementa con minuciosas y extensísimas notas que nos dan todas las informaciones bio-bibliográficas del autor. Otra vez un verdadero descubrimiento que presenta la Cátedra. Cierra el apartado Sabina Longhitano, que demuestra que de un solo párrafo de un autor, en este caso Stefano Benni, con una adecuada metodología crítico-lingüística que desentra a la dinámica de la ironía, se pueden deducir intenciones y enfoques ideológicos de un escritor.

El penúltimo apartado es complementario al anterior, pues se dedica a la relación, inquietante y muy presente en nuestra época, entre literatura y espectáculo. Dos artículos de gran interés lo componen: Cinzia Sam analiza las dos versiones, cinematográfica y teatral, de un célebre texto de Alessandro Baricco, y Beatrice Barbalato recorre los diferentes pasos de un mismo personaje-tipo, que aparece en la escena literaria italiana en el xvii desde la fábula popular a las versiones teatrales sucesivas, la dieciochesca de Gozzi y la modernísima, prácticamente inédita de Cerami.

El apartado conclusivo de este volumen está dedicado al pensamiento italiano y a la historia de Italia. En la temática filosófica, Ernesto Priani enfrenta el problema de la finalidad de la moral humana en uno de los primeros pensadores modernos que Italia ha dado al mundo, Pico della Mirandola; y Carmen Rovira nos ofrece un preciso recuento de la visión cósmica de otro gran genio, Galileo Galilei, recorriendo con él los dolorosos pasos de sus problemas inquisitoriales, pero señalándonos también la influencia que la visión galileiana tuvo en los más destacados intelectuales de la Nueva España. Eduardo Bello nos hace conocer a Giuseppe Tucci, ilustre orientalista y difusor en Italia de la filosofía hindú, de la cual se da una visión inesperada, de filosofía materialista. Elisabetta Di Castro concluye el sector de la filosofía con un ensayo, no exento de precisas referencias de actualidad política, dedicado a un seguidor y colaborador de Norberto Bobbio, Maurizio Viroli, representante de la corriente histórica republicana, cuya noble ideología se vuelve a poner en luz con sus justos significados.

Por lo que respecta la historia de Italia, presentamos dos estudios complementarios, que sin embargo no derivaron de una investigación común. La cercanía los vuelve más interesantes. FRANCO SAVARINO, en un preciso y documentadísimo artículo, analiza el intento de política ítalo-latinoamericana del régimen fascista en vísperas del conflicto bélico, analizando también los matices ideológicos del concepto de "latinidad", no del todo desaparecidos al día de hoy. OSCAR MOLINA, por su parte, revela la otra faceta: la actitud de México, apenas antes y después del inicio de la guerra, hacia los ciudadanos de los países del Eje –principalmente italianos– residentes o presentes en México. Finalmente, un artículo entre literario y antropológico de ENZO SEGRE, cierra nuestro libro con un recuerdo de Emilio Cecchi y de su libro de viaje dedicado a Estados Unidos y México en el lejano 1932.

La Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino* se enorgullece de presentar al lector, estudiante, especialista o simplemente interesado a los hechos y la cultura de Italia, otro libro de alta calidad académica, rico de argumentos inéditos y aportaciones personales interesantes y estimulantes, capaces de inspirar nuevos intereses y nuevos campos de investigación. Y se enorgullece sobre todo por esta ulterior prueba que los Congresos organizados cada dos años se manifiestan siempre más como un foro de amplio alcance nacional e internacional, en el que estudiosos de alto nivel acuden para presentar el resultado de sus investigaciones más novedosas.

México D. F., septiembre 2005

MARIAPIA LAMBERTI
FRANCA BIZZONI

L'italiano metropolitano *versus* l'italiano globalizzante

SERGE VANVOLSEM
Katolische Universitet Leuven

Parlare dell'importanza dell'italiano a un convegno di italianisti è un po' come parlare della difesa della natura ad un convegno di ecologisti, quindi non credo di aver bisogno di un'ampia *captatio benevolentiae* per far accettare l'argomento della mia prolusione; spero tuttavia di trovare anche alla fine qualche appoggio per le mie tesi. Anzitutto, però, vorrei ringraziare la Cattedra *Calvino* dell'onore che mi fa di poter parlare qui. È una decisione un po' insolita, perché il riflesso normale degli italianisti in tutto il mondo è di rivolgersi all'Italia, o se no, almeno ad un italianista italiano; ora io non vengo dall'Italia e non sono nemmeno un italiano. D'altra parte, come vedremo piú avanti, la scelta degli organizzatori conferma inaspettatamente un'idea base del mio discorso, perché il mio sarà essenzialmente un invito a guardare un po' oltre frontiera.

In Europa finirà nel dicembre 2003 cosiddetto *semestre italiano*, il periodo cioè di sei mesi –da luglio a dicembre– in cui l'Unione Europea è stata guidata dalla presidenza italiana. In nessun periodo recente, credo, si è mai discusso tanto della posizione internazionale della lingua italiana. La posta in gioco non è da poco: si tratta nientemeno che del ruolo che domani spetterà all'italiano nell'Unione europea allargata, e, di conseguenza, forse anche nel mondo. Attualmente l'Unione conta undici lingue ufficiali, ma con il prossimo allargamento si passerà da undici a venti.[1] Questo raddoppiamento richiederà necessariamente di fare delle scelte operative, perché sembra materialmente difficile se non impossibile tradurre sempre

[1] Le undici lingue ufficiali attuali sono, in ordine alfabetico: il danese, il finnico, il francese, il greco, l'inglese, l'italiano, il neerlandese, il portoghese, lo spagnolo, lo svedese, e il tedesco. L'irlandese e il lussemburghese, che sono lingue ufficiali su scala nazionale, non hanno il riconoscimento di lingue ufficiali dell'Unione. Le nove lingue nuove sono: il ceco, l'estone, il lettone, il lituano, il maltese, il polacco, lo sloveno, lo slovacco, e l'ungherese. La parte turca di Cipro non fa ancora parte dell'UE.

tutto in tutte le lingue sia oralmente, per le riunioni plenarie o per le tante discussioni nelle commissioni specifiche, sia anche a livello dello scritto, per tutti i documenti. A Bruxelles praticamente non si dice parola che non venga subito tradotta nelle tante lingue dell'Unione, e non viene scritta una riga che non appaia subito stampata in altrettante lingue. L'Unione è davvero il maggior consumatore di carta del pianeta, e con l'allargamento si prevede di passare dai 1.300 milioni di pagine tradotte attualmente a 2.400 milioni nel 2006.[2] Gli interpreti, da parte loro, assicurano oggi la traduzione simultanea di circa 11.000 riunioni l'anno. L'insieme dei servizi di traduzione (SdT) e d'interpretazione (Scic), per far funzionare l'Unione nelle undici lingue ufficiali, costa attualmente circa 700 milioni di euro (piú o nmeno 894 milioni di dollari).[3] Sembra naturalmente molto, ma tale cifra rappresenta meno dell'1% del bilancio complessivo, e con una popolazione di 380 milioni di persone ciò significa meno di due euro a testa all'anno o, come si legge in un comunicato stampa della Commissione, meno della metà di un ingresso al cinema in qualche grande città. Rispetto al bilancio dell'agricoltura, che 'mangia' piú o meno 125 milioni al giorno (per una somma complessiva di oltre 45 miliardi) è addirittura un costo molto basso.

L'allargamento dell'Unione con nove o dieci lingue farebbe salire il costo dei servizi linguistici fino a un miliardo, quindi meno del doppio. Il multilinguismo dell'EU non sembra pertanto un grosso problema finanziario, ma piuttosto un problema organizzativo, un problema di funzionamento quotidiano.

[2] Il solo settore italiano del servizio di traduzione della Commissione produce già oltre centomila pagine all'anno.

[3] Per formarsi un'idea sul costo complessivo, attuale e futuro, dei servizi linguistici dell'UE esistono vari documenti, le cui cifre, però, non corrispondono mai perfettamente. Per questa relazione mi sono basato sui seguenti documenti: il rapporto *Preparing for the Parliament of the Enlarged Europian Union* (detto *rapporto Podestà*, dal nome del vice presidente che ne aveva la supervisione) adottato dal *Bureau* il 3 settembre 2001; il documento *Taking stock December 2002* preparato dal consulente indipendente Rolf Schaerer per la riunione di riflessione del 27 e 28 gennaio 2003 sul tema *Il multilinguismo nell'Unione europea allargata e nelle sue istituzioni*; e il comunicato stampa *Le multilinguisme à la Commission européenne: une tradition bien établie et un atout pour l'Union européenne* della Commissione (*mémo*/03/37 del 19 febbraio 2003). Il 18 febbraio 2004 il maggior quotidiano belga, *De Standaard*, ha dedicato un articolo al problema con un titolo molto significativo: "21 officiële EU-talen voor één kop koffie" (21 lingue ufficiali nell'UE per un caffè).

Multilinguismo europeo, lingue ufficiali e lingue ponte

Quali sono le scelte possibili e qual è la posizione dell'italiano in questo quadro? È ovvio, per motivi di uguaglianza e di democrazia, che al Parlamento europeo tutti i documenti devono essere disponibili nelle varie lingue ufficiali dell'Unione e che tutti vi hanno il diritto di esprimersi in una di queste lingue. Non c'è pericolo che tale situazione cambi dopo l'allargamento. Il progetto di *Costituzione per l'Europa*, adottato per consenso dalla Convenzione europea il 13 giugno e il 10 luglio 2003, riconosce esplicitamente a tutti i cittadini "il diritto di [...] rivolgersi alle istituzioni o agli organi consultivi dell'Unione in una delle lingue della Costituzione e di ricevere una risposta nella stessa lingua" (art. 8).[4] Per i lavori pratici, tuttavia, ci si limita sempre piú ad alcune lingue di lavoro, anche se ufficialmente nessun documento europeo parla di distinzione fra lingue ufficiali e lingue di lavoro. Per i lavori della Commissione, ad esempio, i documenti sono di solito disponibili in inglese, in francese, o in tedesco, e in piú nella lingua del commissario competente qualora sia diversa da queste tre.

Quando si parlerà di concorrenza, ad esempio, i documenti saranno anche disponibili in italiano, essendo il commissario responsabile, Mario Monti, un italiano. Nei servizi di interpretazione si parla sempre piú di un'altra soluzione, la cosiddetta traduzione in *relais*: l'interpretazione simultanea cioè non da ogni lingua in ogni altra lingua, ma solo in alcune lingue ben conosciute che possano fare da tramite, da ponte per la traduzione nelle altre. La prassi non è nuova: vi si dovette già ricorrere nei primi anni di vita del Mercato Comune, perché solo pochi interpreti conoscevano il neerlandese, una lingua allora usata ancora con una certa frequenza, dato che il Benelux figurava fra i paesi fondatori.[5] Se le lingue di lavoro sono solo due o tre, l'inglese, il francese e il tedesco (ma quest'ultima lingua sta perdendo terreno e fornisce ormai appena il 4% dei

[4] Il testo completo è apparso sulla *Gazzetta ufficiale* n. C 169 del 18 luglio 2003. Il principio, del resto, era già stato sancito dal trattato di Amsterdam del '97 che all'art. 2.11 prevedeva che "Ogni cittadino dell'Unione può scrivere alle istituzioni o agli organi di cui al presente articolo o all'articolo 4 in una delle lingue menzionate all'articolo 248 e ricevere una risposta nella stessa lingua" (*Gazzetta ufficiale* n. C 340 del 10 novembre 1997). Il rispetto della diversità linguistica e culturale costituisce uno dei diritti fondamentali: "L'Unione rispetta la diversità culturale, religiosa e linguistica " (*Carta dei diritti fondamentali dell'Unione europea*, art. 22).

[5] Il trattato di Roma del '57 è quadrilingue: francese, italiano, neerlandese e tedesco.

documenti da tradurre),[6] l'italiano potrebbe aspirare almeno a diventare una lingua ponte. È evidente che diventare lingua ponte non ha soltanto delle conseguenze per i lavori all'interno dell'Unione: indirettamente significa un riconoscimento dell'importanza di una lingua a livello della comunicazione europea e quindi anche mondiale.

Per promuovere gli studi italiani e garantire poi anche una piena occupazione ai laureati di questi studi sarebbe un argomento importante. Quando, però, si accenna alle lingue ponte, di solito alle tre lingue già citate si aggiunge solo lo spagnolo, raramente l'italiano. Da un punto di vista economico questo può sorprendere, specie a livello europeo, ma gli spagnoli hanno evidentemente giocato subito la carta dell'America Latina.

Le possibilità dell'italiano: diffusione e distribuzione

Quali sono le possibilità per l'italiano di accedere a questo rango? Credo che, oltre a rappresentare gran parte dei valori della civiltà occidentale –un aspetto ben noto e che quindi non intendo sviluppare–, l'italiano possa presentare almeno due carte interessanti: è una lingua largamente conosciuta e geograficamente ben distribuita. Certo nell'UE vi sono piú persone che hanno studiato lo spagnolo come lingua straniera (6,6%) che non l'italiano (3%), ma nella tabella dei dati aggregati relativi alle conoscenze linguistiche in generale nell'UE, l'italiano figura al quarto posto con il 19 % (rispetto al 17,1% per lo spagnolo).[7] Nell'*Eurobarometro* sono rilevanti anche i dati

[6] Nel rapporto di Rolf Schaerer si precisa che l'inglese cresce sempre di piú: nel 1997 dei documenti mandati al servizio di traduzione il 45% era in inglese, il 40% in francese e il 5% in tedesco; nel 2001 le percentuali erano rispettivamente il 59%, il 28% e il 4% (doc. cit.). Il piú perdente risulta il francese che fornisce ormai appena un terzo dei documenti, meno della metà cioè dei documenti inglesi. Gli ambienti francofoni europei, compresa la stampa, che per decenni hanno beffato le esigenze linguistiche dei neerlandofoni a Bruxelles, cominciano a capire cosa significhi essere una minoranza.

[7] *Gli europei e le lingue: indagine speciale di Eurobarometro*, un rapporto preparato dalla Direzione generale Istruzione e Cultura della Commissione europea, in occasione dell'Anno europeo delle lingue 2001. Con "dati aggregati" si intende la somma di chi parla una lingua come madrelingua e di chi la parla come lingua straniera: l'italiano è conosciuto meno a livello di lingua straniera (il 3%), ma è parlato dal 16% della popolazione europea; lo spagnolo è piú conosciuto (il 6,6%), ma è parlato solo dal 10,5% degli europei. Le prime tre posizioni sono occupate dall'inglese (56,4%), dal francese (35,2%) e dal tedesco (33,6%).

sull'impiego che i cittadini fanno delle lingue straniere, e può sorprendere che quello piú diffuso sia "per vacanze all'estero": oltre il 45% degli intervistati usa le proprie conoscenze di una lingua straniera (e vale per l'inglese, come anche per il francese, il tedesco, lo spagnolo e l'italiano) per vacanze all'estero. Per l'italiano, però, il lavoro figura come terza situazione d'impiego, allorché per il tedesco, per lo spagnolo, e perfino per l'inglese, il lavoro occupa solo al quarto posto. L'italiano è quindi anche utile per il mondo del lavoro.[8] Alla recente videoconferenza in occasione della III Settimana della Lingua Italiana, Marco Benedetti, direttore generale del Servizio comune interpretazione e conferenze (Scic), ha affermato che l'italiano è conosciuto da almeno la metà degli interpreti del servizio.[9] Anche l'allargamento dell'Europa è, da questo punto di vista, un fatto positivo per la nostra lingua, perché in molti dei paesi che nel 2004 entreranno nell'Unione l'italiano occupa una posizione di rilievo come lingua straniera, insidiando o superando addirittura la posizione del francese.

Per quel che riguarda la distribuzione della lingua italiana, occorre probabilmente guardare con occhi nuovi la migrazione italiana. Al convegno fiorentino della SLI (ottobre 2000) ho ricordato che, contrariamente alle grandi nazioni colonizzatrici, l'italiano non ha invaso terre nuove: gli emigranti italiani si sono pacificamente insediati in territori già occupati da altre lingue, sicché non hanno diffuso in nessun posto il loro idioma come lingua d'uso o come codice di prestigio.[10] Ciò non toglie che vi sono ben ventisei milioni di italiani sparsi nel mondo; e se contiamo anche i discendenti vi saranno probabilmente piú individui di origine italiana nel mondo che non italiani in Italia. Per ora, purtroppo, è come se linguisticamente non esistessero, anche se si calcola che sono fra i sei e i dieci milioni coloro che continuano a servirsi regolarmente dell'italiano, o almeno di qualche forma popolare o dialettale di questa lingua. Il motivo

[8] Il secondo uso varia da una lingua all'altra: l'inglese e il tedesco sono utili per vedere film e per la tivú, lo spagnolo per parlare con amici, l'italiano per le comunicazioni in famiglia. Per il francese il lavoro occupa il secondo posto. In terza posizione per l'inglese viene *internet*. Il rapporto precisa inoltre che "L'uso della prima e della seconda lingua straniera segue ampiamente lo stesso schema".

[9] Il 23 ottobre, durante il collegamento fra Roma (MAE) e Lovanio (KU Leuven)

[10] Tralascio ovviamente l'avventura coloniale africana, come anche la particolare posizione della lingua nel Rio Grande do Sul. Cfr. Serge Vanvolsem, "Funzione e potere dell'italiano oltre frontiera", *Otto/Novecento*, XXVI-2, pp. 29-40, e "L'italiano dell'immigrazione alta" in N. Maraschio *et al.*, a cura di. *Italia linguistica anno mille. Italia linguistica anno duemila*, pp. 391-399.

principale per non dovere tener conto di quest'italiano oltre frontiera è sempre stato il livello deplorevole della lingua degli emigranti che nel passato erano spesso prevalentemente dialettofoni, se non addirittura analfabeti. È un ignorare che ricorda alquanto la vergogna nei confronti dei risvolti negativi della propria storia dell'emigrazione: l'Italia del miracolo economico degli anni '60 si ricordava malvolentieri dei propri figli che erano dovuti partire per sopravvivere, proprio come l'Italia linguistica non si preoccupava molto dell'italiano oltre frontiera, avendo già i conti da fare in patria con l'analfabetismo, con i dialetti, e con le varietà regionali.

Ma è davvero ancora così scadente oggi l'italiano fuori Italia che proprio non se ne debba tener conto? Credo che ci siano dei buoni motivi per confutare questa tesi. In poco piú di un secolo la storia della migrazione italiana nel mondo è cambiata fondamentalmente. Ormai è terminata la grande migrazione storica e molti degli italiani all'estero, come si dice, *ce l'hanno fatta*, e i figli della seconda e della terza generazione oggi occupano spesso posizioni di rilievo nella società. Hanno studiato, anche all'università, e quindi non sono piú i semianalfabeti dei primi tempi. Quando nel 1990 Jean-Jacques Marchand ha radunato a Losanna per la prima volta degli specialisti per discutere sulla letteratura dell'emigrazione, piú d'uno è rimasto sorpreso dalla qualità di certe opere letterarie prodotte all'estero, e oggi la sua Banca dati sugli scrittori di lingua italiana nel mondo (*Baslie*) contiene piú di ottocento schede.[11] In moltissimi testi, specie degli ultimi decenni, non c'è piú traccia di questa scrittura faticosa e malagevole dei primi autori che spesso, per dirlo con le parole del poeta italo-americano Joseph Tusiani: "della lingua avevano il desiderio cocente e innocente piú che la conquista dotta e incorrotta".[12]

La banca dati di Losanna contiene solo degli scritti letterari, ma quanti saranno gli altri testi? Per il solo settore giornalistico la

[11] E va precisato che per gli ultimi anni è tutt'altro che aggiornato! Per gli atti del convegno di Losanna si veda Jean-Jacques Marchand, a cura di, *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*.

[12] La citazione, in cui Joseph Tusiani si riferisce anche al giudizio negativo di Giuseppe Prezzolino, è stata ripresa da Robert Viscusi nell'articolo "La letteratura dell'emigrazione italiana negli Stati Uniti", in J. J. Marchand, *op. cit.*, p. 125. Si potrebbero fare delle analoghe considerazioni per l'Italia stessa perché anche lí il quadro linguistico sta cambiando profondamente, e il *vuccumprà* di ieri si è trasformato talvolta in un elegante scrittore, vincitore dei piú prestigiosi premi letterari (cfr. il premio Montale di Gëzim Hajdari nel 1997).

Presidenza del Consiglio ha recensito alcuni anni fa ben 392 testate italiane sparse nel mondo.[13] Anche qui la farina andrà passata al vaglio per scartarne la crusca e coglierne *il piú bel fior*, ma non c'è dubbio che vi sono fogli e articoli di ottima qualità. Non ho ancora avuto l'occasione di studiare il settore, ma il mensile d'informazione della comunità italiana del Belgio, *Qui Italia*, ad esempio, cura molto l'aspetto linguistico: il numero di questo mese, novembre 2003, dedica una pagina intera alla terza edizione della Settimana della Lingua Italiana nel mondo, con un intervento perfino del Presidente Ciampi.[14] Se dovessi fare uno spoglio elettronico della lingua dei giornali oggi, non esiterei a includerlo.

L'italiano della nuova emigrazione

Dobbiamo poi tenere conto di quello che al convegno della SLI ho chiamato la migrazione 'alta'. Ogni tanto, in occasione di convegni internazionali, chiedo ai colleghi italianisti italiani sparsi nel mondo se si sentano o no degli emigrati, ma ottengo sempre risposte contrastanti: chi si considera un emigrato, perché ha lasciato il paese per vivere e per lavorare all'estero, chi si considera invece un operatore culturale italiano attivo all'estero, e chi si considera un po' tutti e due secondo le circostanze in cui si trova. In parte questa diversità può essere spiegata con le biografie molto diverse dei colleghi, ma le risposte mi sembrano lo stesso significative, perché alludono ad un nuovo ed altro tipo di migrazione. Anche nel mondo diplomatico e negli Istituti di Cultura solo raramente ci si sente emigrati, e così neppure nel mondo dell'alta finanza, o dei funzionari delle grandi ditte internazionali. Ma si tratta complessivamente di migliaia di persone: gli italiani che lavorano a Bruxelles per l'Unione europea o per le diverse banche e istituzioni italiane o internazionali sono circa dieci-quindicimila, praticamente un terzo degli italiani che vivono in o intorno alla nostra capitale.

Naturalmente la concentrazione non sarà dappertutto altrettanto alta, ma in ogni modo le città con una vocazione internazionale non

[13] *Notiziario settimanale* dell'Agenzia ANSA, Anno 52, n. 2 di martedí 2 gennaio 1996.

[14] "Il presidente Ciampi ai giovani: 'L'italiano è una lingua unica", *Qui Italia*, nuova serie, n. 22 (novembre 2003), p. 7. Si tratta di un discorso rivolto ai giovani presenti all'Istituto di cultura di Budapest per un convegno di italianistica.

sono poche: Lussemburgo, Strasburgo, Ginevra, Losanna, L'Aia, Washington, New York... Da un punto di vista linguistico questi emigrati nuovi si caratterizzano per un livello d'istruzione quasi sempre universitario e delle conoscenze linguistiche ben superiori. Non si tratta piú di dialettofoni, anche perché hanno compiuto gli studi dopo la seconda guerra mondiale, in un'epoca di italofonia già piú avanzata in Italia, inoltre parlano spesso piú lingue straniere. Moltiplicate nel frattempo sono anche le possibilità di contatto con la madrepatria: i primi migranti scrivevano delle lettere cui le risposte erano sempre lentissime, il migrante moderno va in giro col telefonino e manda *sms* o messaggi elettronici. Le antenne paraboliche permettono di captare vari canali televisivi, e i voli a basso prezzo favoriscono frequenti viaggi in Italia. Questo mondo della migrazione alta si serve pertanto logicamente di un italiano piú elevato, sia scritto sia parlato, e anche in questi ambienti troviamo una discreta produzione letteraria.

Finora ho accennato solo alle diverse categorie di italiani che vivono fuori del paese, ma vorrei aggiungervi tutto il mondo dell'italianistica e dell'insegnamento dell'italiano che è costantemente in crescita; una crescita non spettacolare, è vero, ma continua. Per la sola Europa –non ho le cifre per il mondo– vi sono ben 225 cattedre di italianistica, e, contrariamente a quanto si verifica nel continente americano, la maggioranza dei docenti non è di origine italiana, spesso sono però degli esponenti di italianità linguistica. Non vi sono molti dati statistici sui loro allievi, o sul numero complessivo di persone che studiano l'italiano, ma Tullio De Mauro valuta la consistenza delle persone che s'iscrivono tutti gli anni a corsi formali, corsi scolastici o universitari di italiano nel mondo intorno al milione e cento, milione e duecentomila.[15] Tralascio, per motivi di brevità e perché sono settori perfino troppo ovvi, gli Istituti italiani di cultura, che sono un centinaio, i lettori italiani che operano soprattutto presso le università (per l'Europa sono 160, nel mondo piú di 200), e le scuole italiane all'estero, o le sezioni italiane presso scuole straniere bilingui o a carattere internazionale, come da noi le scuole europee.

Nei paragrafi precedenti ho voluto sottolineare soprattutto che l'italiano è una lingua ben piú internazionale di quanto non si creda o non lascino intravedere le cifre che ci informano che l'italiano occupa il sedicesimo posto quanto a numero di parlanti nel mondo. Vi sono delle lingue statisticamente molto piú parlate dell'italiano, ma che non hanno una tale distribuzione internazionale dei loro utenti: basti

[15] Cfr. l'intervista su internet del 1996 (http://www.alice.it/news/interv/demauro.htm)

pensare al cinese. Per l'italiano, invece, che naturalmente per i numeri non può competere con certe altre lingue, si può dire davvero "Paese che vai italiano che trovi". Questo proverbio si adatta perfettamente alla lingua italiana, e proprio per due motivi: sia perché gli italiani e la lingua italiana s'incontrano davvero in tutto il mondo,[16] sia perché di questa lingua s'incontrano anche all'estero quasi tutte le varietà: il parlato, e lo scritto (incluso quello formale, basta leggere certi testi che provengono dalle autorità), il registro alto e quello basso, la lingua standard e l'italiano popolare, le varietà regionali e diverse forme dialettali. Proprio l'intera gamma delle realizzazioni concrete dell'italiano, con in piú –e questo in Italia è un fenomeno ancora relativamente recente, perché nel passato bisognava praticamente rivolgersi agli ambienti delle ambasciate e delle accademie straniere per trovarlo– le modalità straniere di pronuncia, perché c'è infatti, anche fra gli stranieri che conoscono benissimo l'italiano, un modo inglese, francese, tedesco, spagnolo, ecc. di pronunciare la lingua.

Probabilmente non è soltanto una questione di fonologia, vi saranno pure dei moduli sintattici tipici e delle strutture che appaiono con maggiore o minore frequenza nell'uso da parte degli stranieri; non credo vi siano molti studi in proposito. Nella già citata intervista a Tullio De Mauro, lo studioso nomina giustamente insieme l'italiano d'Italia e quello di fuori del paese quando parla del successo della lingua: "L'italiano non ha mai goduto ottima salute come in questi ultimi trenta, quaranta, cinquanta anni. Non è mai stato tanto parlato in Italia e fuori d'Italia.. Quindi l'italiano è una lingua di discreto successo".

Conseguenze linguistiche

Se questo è vero, però, se ne dovrebbero anche accettare le conseguenze e ciò significa che se ne deve tenere conto quando si definisce l'italiano contemporaneo, proprio come avviene già per altre grandi lingue occidentali. A questo proposito si possono distinguere due politiche linguistiche, in buona parte opposte. Alcune fra le lingue che godono oggi di molto successo nel mondo, e cioè l'inglese, lo spagnolo, e il portoghese, sono proprio lingue che, per la stabilizzazione della norma (la grammatica e il vocabolario), tengono

[16] Il sito del Ministero per gli Italiani nel mondo (http://www.ministeroitalianinelmondo.it), che comprende solo gli italiani registrati presso i consolati, meno di 4 milioni, ha un elenco di 120 paesi. Le Nazioni Unite hanno attualmente 191 stati membri.

ampiamente conto delle loro realtà oltre frontiera. Un dizionario con le parole della sola Spagna non ha piú senso, e una storia della letteratura spagnola –o ispanica, non mi dilungo in questioni terminologiche– che non includa i grandi del mondo ispanofono dell'America latina è semplicemente impensabile. Si può fare un analogo discorso per l'inglese e per il portoghese. Con tale politica contrasta il modo di fare del francese che ha sempre riconosciuto mal volentieri gli usi della lingua fuori del paese.

I belgicismi, ad esempio, ricevono spesso la taccia di regionalismo nei vocabolari, e se in una storia della letteratura si citerà la poesia di Léopold Senghor, sarà piú come scusa o eccezione che conferma la regola che non come esempio concreto della volontà di prendere veramente in considerazione il francese del continente africano. La cosiddetta *francophonie* è piú uno strumento di espansione linguistica e culturale che un riconoscimento del peso dell'apporto dei paesi di lingua francese, o parzialmente francese. Cosa farà l'italiano? È disposto o no a prendere in considerazione le realizzazioni fuori del paese per definire la propria fisionomia?

Finora, in mancanza di territori italofoni oltre le sue frontiere (*off shore*) e di una realtà linguistica qualitativamente elevata all'estero, ha seguito piuttosto l'esempio del francese; ma non credo che si possa ancora giustificare, o almeno non con gli stessi argomenti. Abbiamo visto che il territorio virtuale dell'italiano abbraccia quasi il mondo intero, con punti di maggiore concentrazione intorno alle istituzioni internazionali e nei paesi della tradizionale emigrazione, e che inoltre spesso la qualità di questa lingua regge molto bene al raffronto con l'italiano metropolitano.

Non voglio, con queste parole, strappare all'Italia la sua lingua o spostarne il baricentro; anzi, il centro dell'italiano rimarrà sempre l'Italia, come la Francia rimane quello del francese.

Ma proprio come Ascoli alla fine dell'Ottocento, senza disconoscere la preminenza di Firenze, negò tuttavia alla città il diritto di legiferare da sola in materia di lingua perché la realtà storica aveva pure i suoi diritti;[17] così oggi, in virtù della nuova realtà storica, occorrerebbe forse prendere di piú in considerazione l'italiano oltre frontiera. Come detto sopra, non vi manca la materia per studiare la lingua nelle sue piú svariate forme d'uso: dalla parlata e dalla scrittura alta, ben strutturata ed elegante degli ambienti accademici e degli scrittori, fino alle forme piú popolari e dialettali, con persino dei tratti

[17] Graziadio Isaia Ascoli, nel "Proemio" del 1872 all'*Archivio glottologico italiano*.

arcaici ormai da tempo spariti in Italia stessa. Un esempio: non c'è studio sull'italiano popolare che non faccia riferimento alle famose lettere dei prigionieri di guerra raccolte e analizzate da Leo Spitzer, ma si trovano esattamente gli stessi fenomeni linguistici nelle lettere dei contadini veneti in America Latina raccolte da Emilio Franzina in *Merica! Merica!*, o in quelle dei fuoriusciti polesani messe insieme da Valentino Zaghi nel suo volume *Povera it'alia in fama.*[18]

C'è poi un altro motivo per prendere in considerazione l'italiano oltre frontiera come parte integrativa della lingua italiana: le possibilità di reciproco arricchimento. Lingue come l'inglese o lo spagnolo devono molto allo scambio fra le aree lontane e quella metropolitana, e certamente non soltanto sul piano lessicale. E proprio ora che molte lingue vengono aggredite dall'azione invadente dell'inglese, un arricchimento, un rinnovamento dell'italiano dal di dentro, con elementi cioè della lingua stessa nei suoi usi esteri, potrebbe portare una boccata di ossigeno.

Viceversa potrebbe formare uno stimolo supplementare allo studio e alla diffusione dell'italiano all'estero, perché una lingua in cui ci si riconosce perché contiene qualcosa della propria varietà, diventa molto piú attrattiva. Anche questo è un fenomeno ben noto, di cui la storia della lingua italiana stessa è un'illustrazione. Basta pensare al successo della lingua delle tre corone trecentesche. Non è il fiorentino stretto stretto di qualche novelliere locale che è diventato il codice nazionale, bensì il fiorentino allargato di Dante, Petrarca, e Boccaccio; un fiorentino che questi avevano integrato con gli apporti siciliani, veneti, lombardi ed altri che conosciamo. Apporti –occorre ricordarlo?– che per le strutture statali e i mezzi di comunicazione di allora, e qualche volta le diverse strutture linguistiche, rappresentavano per il fiorentino e per il toscano trecentesco certamente altrettanti codici italiani oltre frontiera.

Bibliografia

Ascoli, Graziadio Isaia, *Scritti sulla questione della lingua*, a cura di Corrado Grassi. Torino, Einaudi, 1975.

[18] Leo Spitzer, *Italienische Kriegsgefangenenbriefe. Materialen zu einer Charakteristik der volkstümlichen italienischen Korrespondenz*; *Lettere di prigionieri di guerra italiani 1915-1918*, ; Emilio Franzina, *Merica! Merica! Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti in America Latina 1876-1902*; Valentino Zaghi, *Povera it'alia in fama. Lettere di fuoriusciti polesani (1923-1942).*

De Mauro, Tullio, *et al.*, a cura di, *Italiano 2000. Indagine sulle motivazioni e sui pubblici dell'italiano diffuso fra stranieri*. Roma, Ministro degli Affari Esteri, 2001.

Franzina, Emilio, *Merica! Merica! Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti in America Latina 1876-1902*, Milano, Feltrinelli, 1979.

Marchand, Jean-Jacques, a cura di, *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*. Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1991.

Robustelli, Cecilia, "Difendere l'italiano nella Babele della grande Europa", *Limes. Rivista Italiana di Geopolitica*, 4, 2003, pp. 303-310.

Spitzer, Leo, *Italienische Kriegsgefangenenbriefe. Materialen zu einer Charakteristik der volkstümlichen italienischen Korrespondenz*. Bonn, P. Hanstein, 1921.

Spitzer, Leo, *Lettere di prigionieri di guerra italiani 1915-1918*. Torino, Boringhieri, 1976.

Vanvolsem, Serge, "L'italiano dell'immigrazione alta", in N. Maraschio *et al.*, a cura di, *Italia linguistica anno mille. Italia linguistica anno duemila*, Atti del XXXIV congresso internazionale di studi della SLI, Firenze, 19-21 ottobre 2000. Roma, Bulzoni, 2003, pp. 391-399.

Vanvolsem, Serge,"Funzione e potere dell'italiano oltre frontiera", *Otto/Novecento*, XXVI-2 (aprile/agosto 2002), pp. 29-40.

Zaghi, Valentino, *Povera it'alia infama. Lettere di fuoriusciti polesani (1923-1942)*. Rovigo, Minelliana, 1991.

Rapporti dell'UE:

Commissione europea. DG Istruzione e cultura, *Gli europei e le lingue: indagine speciale di Eurobarometro* (documento disponibile nelle varie lingue dell'Unione).

Commissione europea. Servizi della Commissione, *Promuovere l'apprendimento delle lingue e la diversit linguistica-consultazione*, Documento di lavoro 1234 del 13.11.2002, (disponibile nelle varie lingue dell'Unione).

Preparing for the Parliament of the Enlarged Europian Union. Report adopted by the Bureau on 3 September 2001, prepared by the Secretary-General, under the authority of Mr Guido Podest , Vice-President, *Part I*, 10.09.2001 – PE 305.269/BUR/fin.

Panorama dello studio dell'italiano in Messico

FRANCA BIZZONI
Universidad Nacional Autónoma de México

La lingua italiana comincia a suonare nel territorio messicano con i *conquistadores* che, guidati da Hernán Cortés, mettono piede per la prima volta sulle spiagge del Messico il Giovedí Santo del 1519, un 21 aprile. Con loro c'è un certo Giovanni Battista, nato a Varazze. Di lui sappiamo solo che piú tardi si trasferisce a Colima, si sposa, ha sei figli "cuatro legítimos y dos bastardos [...] y padece necesidad porque no tiene sino estancia de veinticinco indios", come si legge nel *Diccionario autobiográfico de conquistadores y pobladores de Nueva España* di Francisco De Icaza.[1]

Però al nuovo territorio di conquista non arrivano soltanto soldati, ma anche i primi "operatori culturali", soprattutto i missionari di diversi ordini religiosi che cominciano a diffondere la cultura spagnola, ma anche quella italiana, attraverso libri di diversi autori. Nel 1539 arriva anche la stampa con Giovani Paoli da Brescia, riconosciuto poi come il primo stampatore d'America con il nome di Juan Pablos.[2] Tra i primi libri giunti in Messico un inventario realizzato nel 1564 presso la libreria di Alonso de Castilla, mercante di libri, cita le *Novelas* de Micer Juan Bocacio, che naturalmente poco dopo sono mandate al rogo.

Nonostante la presenza di italiani in diversi ambiti durante tutta la Colonia, l'insegnamento vero e proprio della lingua inizia molto piú tardi. La Società Dante Alighieri apre le porte nel 1903, e dal 1928 la Doctora Ida Appendini, la "signorina" come era conosciuta, insegna lingua e letteratura italiana nella Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Nazionale e presso la Escuela de Ciencias Políticas, la Escuela de Música della stessa Università, e presso il Conservatorio Nacional, contribuendo cosí a promuovere l'interesse del mondo accademico messicano verso gli studi di italianistica. La creazione

[1] Citato da Antonio Peconi, *Italiani in Messico: l'emigrazione attraverso i secoli*, p. 78.

[2] *Ibidem*, *passim* pp. 87-97.

del Colegio de Letras Modernas nella Facoltà di Filosofia e Lettere nel 1939 ufficializza il corso di laurea in lingua e letteratura italiana.

Prima di passare all'esposizione dei dati sulla situazione attuale dell'insegnamento dell'italiano in Messico come risulta dalla mia indagine, vorrei ricordare che in Messico non esiste una scuola italiana e che, in base ai dati riscontrati nella mia ricerca, soltanto presso l'Istituto Italiano di Cultura, la Dante Alighieri di Città del Messico e quella di Monterrey sono attivi i corsi cosí detti integrativi per i discendenti di italiani. Inoltre da alcuni anni si è aperto presso una scuola elementare di Città del Messico un corso sperimentale di italiano, al quale sono assegnati due insegnanti di ruolo provenienti dall'Italia. L'insegnamento dell'italiano inizia soltanto a partire dalla scuola media superiore,[3] e a livello universitario è riservato ai Centri Linguistici delle varie Università, tanto pubbliche come private, e all'Instituto Politécnico Nacional. L'unica facoltà che rilascia una laurea in Lingua e Letteratura italiana è la Facoltá di Filosofia e Lettere dell'UNAM. Presso alcune altre facoltà di Lingue, poche peraltro, è possibile conseguire una laurea in lingua italiana, o piú specificamente una laurea in insegnamento della lingua (per esempio Monterrey, Puebla o Querétaro). È da ricordare ancora che per il conseguimento della prima laurea o di un titolo superiore in qualunque area –master o dottorato– si richiede di aver superato un esame di comprensione di lettura in almeno una lingua straniera, in alcuni casi se ne richiedono anche due o tre, per cui alcuni centri linguistici offrono corsi mirati alla sola abilità di lettura.

L'inchiesta che ho condotto fra gennaio e giugno del 2003 vuole rilevare, da una parte, la dimensione quantitativa relativa all'interesse per lo studio dell'italiano, quindi dove e chi lo studia, e dall'altra una dimensione piú qualitativa, relativa a chi lo insegna e in quali condizioni. Di conseguenza rimangono esclusi da questa indagine molti aspetti che potrebbero essere importanti per avere un quadro completo ed esaustivo della diffusione e dello studio dell'italiano in Messico, quali le spinte motivazionali e le tendenze metodologiche, già studiate peraltro in ricerche precedenti molto piú sofisticate della

[3] La Escuela Preparatoria in Messico è parte del sistema universitario.

[4] Vedi Tullio De Mauro, *et al.*, *Italiano 2000. Indagine sulle motivazioni e sui pubblici dell'italiano diffuso tra stranieri*; Massimo Vedovelli, "Nuove indagini sulle motivazioni e sui pubblici della lingua italiana nel mondo: *Italiano 2000*", in Anna De Fina e Franca Bizzoni, a cura di, *Italiano e Italiani fuori d'Italia*, p. 229-274; Paolo E. Balboni e Matteo Santipolo, *L'italiano nel mondo, Mete e metodi dell'insegnamento dell'italiano nel mondo. Un'indagine qualitativa.*

mia.[4] Alcune di queste informazioni si possono comunque estrapolare da altri dati. Si tratta invece di dare un quadro vivo di una realtà poco conosciuta e probabilmente sottovalutata, che però non sia basato solamente sull'intuizione e sull'esperienza personali, ma anche sulla rilevazione di dati precisi.

Lo strumento

Appunto per la rilevazione di dati precisi ho preparato un questionario nel quale ho inserito i punti che, nella mia opinione, potevano essere poi utilizzati per ricavare un'immagine chiara della situazione. Accanto ai dati indispensabili dell'istituzione e la posizione della lingua italiana all'interno della stessa, il questionario richiedeva risposte intorno a 5 sezioni (vedi appendice):

1. **tipologia dei corsi**, ossia se i corsi attivati sono di carattere generale o mirati alla sola abilità di lettura; la scansione degli stessi in periodi accademici (anno, semestre, trimestre, quadrimestre); la durata complessiva in ore di lezione;

2. **studenti**: quanti iscritti in totale, quanti nei diversi gradi (principianti, intermedi, avanzati); rango dell'età; motivi predominanti dello studio, a giudizio dell'informatore;

3. **docenti**: quanti italiani, quanti messicani, in possesso di quali titoli di studio; quanti con specializzazione o qualificazione per l'insegnamento dell'italiano come lingua straniera; frequenza dell'aggiornamento;

4. **materiali didattici e attività extracurricolari**: manuali e altri materiali pubblicati e non; cineforum, settimane culturali dedicate all'Italia, conferenze, corsi speciali, organizzazione di convegni, ecc.

5. **risorse fisiche e tecnologiche**: aule, apparecchi, biblioteca, laboratorio, sala multimedia, aula computarizzata, ecc.

Gli informatori

Volendo disegnare un panorama, era necessario coinvolgere nell'inchiesta la maggior parte delle istituzioni presso le quali sono aperti corsi di italiano. Il cammino piú rapido era quello di inviare il questionario, accompagnato da una lettera di presentazione, via posta elettronica. L'Associazione Messicana di Italianisti (**AMIt**) ha accet-

tato di spedirlo ai propri iscritti, in grandissima maggioranza insegnanti di italiano, e l'Istituto Italiano di Cultura di Città del Messico mi ha permesso di inviarlo alle istituzioni universitarie iscritte nel suo indirizzario. Altra fonte di informazione sono state le pagine web delle diverse università. In totale sono state coinvolte 65 istituzioni, di cui 38 (circa il 60%) hanno accettato di collaborare. Il silenzio delle altre può avere almeno due spiegazioni: in molti casi il messaggio elettronico non è arrivato a destinazione per errori nell'indirizzo, in altri casi l'insegnamento dell'italiano è stato sospeso o addirittura soppresso nell'istituzione interessata. Ne è risultato quindi un gruppo di informatori "volontari", piú che scelti attraverso una selezione programmata.Passiamo ora ad esaminare i risultati.

Posizione della lingua italiana

La domanda é rivolta a accertare la "graduatoria" dell'italiano rispetto alle altre lingue insegnate nell'istituzione. Escludendo i 6 centri dove l'insegnamento dell'italiano è l'unico soggetto, e 2 che non hanno indicato la posizione dell'italiano rispetto alle altre lingue, nelle 30 istituzioni restanti la situazione risulta la seguente: in 18 che rappresentano il 47% del totale, l'italiano si pone al terzo posto fra le lingue insegnate, normalmente dopo l'inglese e il francese; in 3 istituzioni, pari al 7,8%, è al secondo posto; in 9 è al quarto posto con una percentuale del 23%.

Tipologia dei corsi

Tutte le istituzioni coinvolte nell'inchiesta, meno una, offrono corsi generali di italiano coprendo le quattro abilità classiche. Soltanto 7 centri di Città del Messico e 2 in provincia offrono anche corsi speciali per la sola abilità di lettura, questo considerando che, come si è detto, per poter presentare l'esame di laurea è necesario cetificare la conoscenza di una lingua straniera a livello di lettura.

Nei corsi a carattere generale in 24 istituzioni su 38 prevale la scansione semestrale. Però, il semestre è un concetto variabile per quanto riguarda la durata: va dalle 15 settimane in 3 istituzioni, alle 16 settimane in 12 centri, in altri 7 dura 17 settimane e in 2 si prolunga per 18 settimane. Nei 14 centri restanti abbiamo: 2 che preferiscono

la scansione quadrimestrale con 12 settimane ciascuno, 8 privilegiano il trimestre con durata fra le 12 e le 14 settimane, 3 centri dividono l'insegnamento in bimestri che vanno dalle 7 alle 10 settimane ciascuno, mentre nella Escuela Nacional Preparatoria il periodo scolastico è di un anno. Per quanto riguarda i corsi di comprensione di lettura, in 7 centri si divide in semestri e in uno in trimestri, mentre anche in questo caso il corso della Escuela Nacional preparatoria dura un anno.

Data questa variabilità in quanto al numero di settimane dei semestri, quadrimestri, trimestri, per una maggiore precisione su questo aspetto possiamo prendere in considerazione il numero totale di ore che ogni istituzione prevede per completare un corso di italiano. Per esempio, presso l'Istituto Italiano di Cultura di Città del Messico, il corso completo dura 9 semestri di 16 settimane ciascuno con 5 ore settimanali, per cui la persona che frequenti tutto il corso, alla fine avrà seguito 720 ore di lezione. La durata media dei corsi generali è di 365 ore con punte di 850 nella Facoltà di Filosofia e Lettere e un minimo di 90 ore nella Escuela Nacional Preparatoria.

Nei corsi di comprensione di lettura, la durata media è di 120 ore con massime di 185 ore nella Facoltá di Filosofia e Lettere e minimo di 70 ore presso Ingegneria dell'Instituto Politécnico Nacional. Ci sono inoltre 3 centri che offrono corsi di conversazione di 80 oppure 28 ore, e altri 2 centri presso i quali sono attivati corsi di preparazione alla certificazione con 80 e 120 ore respettivamente.

Studenti

Presso le istituzioni che hanno risposto al questionario studiano italiano 11.413 persone, di cui 9.355 che rappresentano l'82% del totale, sono iscritti nei vari centri linguistici di Città del Messico, privati o pubblici, e 2.058, cioé il 18%, nel resto del paese.

Questi dati non devono meravigliare se si pensa alla distribuzione della popolazione del paese (il 25% circa vive nella zona metropolitana del Distretto Federale), alle reali possibilità di scelta educativa negli altri Stati della repubblica messicana –nel campo delle lingue straniere, l'inglese è scelta obbligata in tutti i livelli– e si pensa anche ad altri fattori, quali la presenza culturale e commerciale dell'Italia in zone diverse dai grandi centri urbani. Ricordo inoltre che soltanto 38

istituzioni su 65 hanno risposto, e che fra gli assenti ci sono proprio numerose università degli Stati, per cui il quadro può risultare falsato.

Dei 9.355 studenti di Città del Messico, 6.811, il 73% circa, seguono corsi di carattere generale, 2.502, il 27%, frequentano corsi di lettura e solo una percentuale infinitesimale, corsi di altro tipo (fig.8). In provincia la differenza è ancora piú accentuata: su un totale di 2058 studenti, il 97% è iscritto a corsi di carattere generale, e circa il 3% segue corsi di conversazione o altro.

In totale quindi in Messico abbiamo una popolazione di 8.799 studenti, cioè il 77%, nei corsi che prevedono l'acquisizione delle quattro abilità di base, e 2.502 studenti, pari al 22% circa, che sono interessati alla sola abilità di lettura, Infine in altri tipi di corsi sono iscritte 112 persone, che costituiscono circa l'1% del totale.

Per quanto riguarda l'età, nel D. F. si registra una popolazione di etá fluttuante fra meno di 18 anni (33%) e piú di 50 anni (8%). La percentuale piú alta è quella degli studenti fra i 18 e i 30 anni: 59%. Il dato relativo alla percentuale meno di 18 anni è però ingannevole perché falsato dall'alto numero (3.048) di studenti pre-universitari della Escuela Nacional Preparatoria dell'UNAM. In provincia si registra un 9% con meno di 18 anni, un 81% fra i 18 e i 30 anni e un 10% superiore ai 50 anni.

Docenti

In totale presso le istituzioni che hanno risposto al questionario insegnano 261 docenti, di cui 150 messicani e 111 italiani, pari a circa il 57% e il 43% rispettivamente. Queste percentuali sono leggermente differenti nelle due grandi aree geografiche. A Città del Messico insegnano 177 professori: 99 messicani pari a circa il 56%, e 78 italiani pari a circa il 44%; in provincia invece il numero totale scende a 84 docenti di cui 51 messicani, il 60,7%, e 33 italiani, cioé il 39,3%. Possiamo quindi dire che si presenta una situazione similare in tutto il paese, essendo il numero di professori messicani leggermente piú alto in provincia.

Piú differenziato è invece il quadro del titolo di studio: nell'area metropolitana abbiamo 25 professori con scuola media superiore, 30 laureandi, 64 laureati in lettere italiane, 54 laureati in altre discipline, peraltro fra le piú svariate, 18 hanno anche un *master* e tre un dottorato, questi ultimi non necessariamente nell'area specifica. In provincia su 84 professori, 35 hanno il diploma di scuola media superiore, 8 sono

laureati in lettere e 36 in altre aree, mentre 8 hanno anche un *master*, e 2 un dottorato.

Riassumendo, il quadro del titolo di studio dei docenti mostra una prevalenza di professori (90) in possesso di una laurea diversa da quella specifica; seguono in numero di 72 i laureati in lettere, e al terzo posto (60, ossia il 23%) i professori in possesso del diploma di scuola media superiore. Inoltre, 73 di 177 docenti nel D.F., vale a dire il 40%, e 23 nei diversi Stati della Repubblica, ossia poco meno del 30%, dichiarano di avere una formazione specifica (fig.19).

Il fatto che il 23% sia in possesso del solo diploma di scuola media superiore si deve alla particolare disposizione del sistema educativo messicano, in base a cui per insegnare una lingua straniera anche a livello università è sufficiente questo diploma, oltre alla dimostrazione di conoscere la lingua stessa.

Negli ultimi venti anni, proprio per superare questa situazione in relazione al titolo di studio con il quale si accede all'insegnamento, che peraltro non è esclusiva dell'italiano, e migliorare la qualità dell'insegnamento delle lingue in generale, si sono prese alcune iniziative. Il corso di laurea in lettere moderne della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'UNAM prevede, durante gli ultimi 4 semestri, una specializzazione in Didattica delle Lingue Straniere che è titolo preferenziale per l'assunzione nelle scuole di ogni ordine e grado. Presso il Centro de Enseñanza de Lenguas Estranjeras, il centro linguistico del campus Città Universitaria dell'UNAM, da piú di vent'anni si offre un corso di formazione professori in due semestri, anche con modalità aperta. Per accedervi è sufficiente il diploma di scuola media superiore e un esame di lingua. Un altro filtro è costituito, almeno nel sistema UNAM, dalle modalità di assunzione del personale docente, che prevedono, in assenza del diploma di laurea e oltre al diploma di scuola media superiore, anche il possesso della specializzazione in didattica oppure il diploma del corso di cui sopra, oppure il superamento di un esame in tre parti: lingua, metodologia, e prova didattica in una classe reale.

Materiali didattici

In questo campo, 9 istituzioni, circa il 10%, preferisce materiale elaborato localmente, mentre altre 9, cioé un altro 10%, ha adottato *Progetto italiano* di Marin e Magnelli, pubblicato da Edilingua. Il primo volume è uscito in prima edizione nel 1997 e nel 2000/2001

sono usciti il secondo e terzo volume. Altri 6 centri stanno usando *Qui Italia* di Mazzetti- Falcinelli- Servadio, pubblicato nel 1993 da Le Monnier, e in 5 si è cominciato ad adottare *Rete!* di Mezzadri-Balboni, pubblicato da Guerra fra il 2000 e il 2002.

Linea diretta e *Bravo* reggono ancora bene la concorrenza di testi piú recenti, quali *Rete!* Altri manuali ancora in uso, ma in misura minore, sono *In italiano*, i due volumi del Gruppo Meta *Uno* e *Due*, e *Viaggio nell'italiano*.

Per quanto riguarda i materiali complementari, di lettura ed altro, i titoli sono molti e comprendono testi per l'ascolto, per la lettura, per la conversazione, di cultura italiana in generale (fig.20).

Attività extracurricolari – risorse materiali

Gli ultimi punti del questionario riguardano le attività extracurricolari e le risorse materiali. Le prime, presenti in 18 istituzioni su 38 in forma di cineforum, conferenze, esposizioni, giornate italiane, ecc. mostre di prodotti tipici, ecc. In particolare, le "Giornate italiane" sono dedicate ad illustrare un'ampia gamma di manifestazioni della cultura italiana, dalla letteratura alla musica di differenti generi, dal teatro alle varie cucine regionali, alle manifestazioni sportive.

Per quanto riguarda le risorse fisiche e tecnologiche, forse l'unico dato interessante in questo inciso è quello relativo alla mediateca: ce ne sono 3 nell'area metropolitana e 10 nei differenti Stati. Anche questo si deve alla politica della Secretaría de Educación Pública, dalla quale dipendono le università in provincia, che ha favorito l'istallazione di una mediateca presso i centri linguistici di molte università.

Il panorama è senz'altro incompleto, tuttavia può dare un'idea fedele, anche nella sua approssimazione, dell'importanza che sta assumendo via via l'insegnamento dell'italiano in Messico. Può stupire ad esempio il nmero alto di studenti (poco piú di 11.000) in un paese in cui la presenza di italiani non è cosí numerosa come in altri paesi dell'America Latina. Mostra di questo stupore sono stati i commenti dei colleghi provenienti da diversi paesi dell'America Latina in un recente incontro (ottobre 2003) sul tema "Lingua e cultura italiana all'estero", svoltosi a Caracas e organizzato dal Consiglio Generale degli Italiani all'Estero.

Questo dimostra anche che lo studio dell'italiano all'estero in generale e in Messico in particolare non è legato soltanto a fattori di

emigrazione, discendenza, o economici. Il crescente numero di studenti iscritti al corso di laurea in Lettere italiane costituisce una prova ulteriore dell'esistenza di ben altre spinte motivazionali che oggi forse piú di ieri sollecitano l'interesse verso la lingua italiana: la letteratura, l'arte, la storia, la filosofia, la lingüística e tanti altri campi di studio della cultura italiana in generale. Sará necessario quindi proporre offerte didattiche mirate a sostenere tali motivazioni non utilitaristiche e le finalità anche emotive ("studio l'italiano perché mi piace") di coloro che scelgono di studiare questa lingua con un'ottica umanistica.

I dati qui riportati dimostrano anche che andranno affrontati con volontà decisionale i problemi che questo forte interesse pone a tutti coloro che operano nel settore: primo fra tutti, come abbiamo visto, il problema della formazione e dell'aggiornamento dei docenti, che non potrà esssere risolto solo con iniziative sporadiche, per quanto lodevoli, relative ai processi metodologici, alle innovazioni tecnologiche, ma dovrebbe essere oggetto di proposte articolate e differenziate, nelle quali si sentano coinvolte le istituzioni, le associazioni professionali, le autorità, chiunque esse siano. Azioni congiunte, dunque, con la finalità di favorire e promuovere operazioni di vera mediazione interculturale attraverso l'insegnamento/apprendimento della lingua.

Lista delle Istituzioni partecipanti

Istituzioni universitarie pubbliche - Città del Messico
UNAM: Facultad Filosofia e Lettere; Campus ENEP Acatlán: Campus ENEP Aragón; Centro de Enseñanza de Lenguas Estranjeras, CiudadUniversitaria; CELE Centro; CELE Coapa; Escuela Nacional Preparatoria; Instituto Politécnico Nacional, Ingegneria; IPN ,Sto. Tomás; IPN, Zacatenco.
Istituzioni universitarie private - Città del Messico
Universidad Intercontinental; Universidad La Salle; Universidad Anahuac Sur; Estudios Eclesiásticos; Universidad Latina.
Scuole di italiano - Città del Messico
Istituto Italiano di Cultura; Società Dante Alighieri.
Scuole di lingue straniere - Città del Messico
InstitutoAnglo-Mexicano; Berlitz, Lomas.
Istituzioni universitarie pubbliche in provincia

Universidad de Querétaro; Bachillerato de Querétaro.; Universidad de Guanajuato; Universidad de Oaxaca; Universidad de Michoacán; Universidad de Puebla; Universidad del Estado de México; Universidad de Zacatecas; Universidad de San Luis Potosí.

Istituzioni universitarie private in provincia

Universidad la Salle Pachuca; Universidad del Valle de Querétaro; Universidad de las Américas, Puebla; Istituto Universitario Colón, Veracruz; Universidad Iberoamericana, Campus León; Universidad Iberoamericana, Campus Torreón.

Scuole di italiano in provincia

Società Dante Alighieri, Monterrey; Escuela Italo-Mexicana, Monterrey; Centro Giuseppe Verdi, Jalapa.

Scuole di lingue straniere

Language Center, Toluca.

Bibliografía

BALBONI, Paolo E. e Matteo SANTIPOLO, *L'italiano nel mondo. Mete e metodi dell'insegnamento dell'italiano nel mondo. Un'indagine qualitativa*. Roma, Bonacci, 2003.

BALDELLI, IGNAZIO, a cura di, *La lingua italiana nel mondo. Indagine sulle motivazioni allo studio dell'italiano*. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987.

DE MAURO, Tullio, *et al.*, *Italiano 2000. Indagine sulle motivazioni e sui pubblici dell'italiano diffuso tra stranieri*. Roma, Ministero degli Affari Esteri, 2001.

La promozione della cultura italiana all'estero. Roma, Ministero degli Affari Esteri, 1996.

L'insegnamento della lingua italiana all'estero. Torino, Fondazione Agnelli, 1992.

PECONI, Antonio, *Italiani in Messico: l'emigrazione attraverso i secoli*. México, Istituto Italiano di Cultura, 1998.

VEDOVELLI, Massimo e Andrea VILLARINI, a cura di, "La diffusione dell'italiano nel mondo. Lingua, scuola ed emigrazione. Bibliografía generale 1970-1999", *Studi Emigrazione*, 132, 1998.

VEDOVELLI, Massimo, "Nuove indagini sulle motivación e sui pubblici della lingua italiana nel mondo: Italiano 2000", in Anna DE FINA e Franca BIZZONI, a cura di, *Italiano e italiani fuori d'Italia*. Perugia, Guerra, 2003, p. 229-274.

Appendice

SEZIONI DEL QUESTIONARIO

1. **Dati** dell'istituzione e **posizione** della lingua italiana all'interno della stessa.

2. **Tipologia dei corsi:**
    - di carattere generale
    - solo abilità di lettura
    - scansione degli stessi in periodi
    - accademici (anno, semestre, trimestre, quadrimestre)
    - la durata complessiva in ore di lezione.

3. **Studenti**:
    - numero iscritti in totale
    - rango dell'età

4. **Docenti**:
- numero dei docenti messicani
- numero dei docenti italiani
- in possesso di quali titoli di studio
- numero dei docenti con specializzazione o qualificazione per l'insegnamento dell'italiano come lingua straniera.

5. **Materiali didattici e attività extracurricolari**:
- manuali e altri materiali pubblicati e non cineforum, settimane culturali dedicate all'Italia, conferenze, corsi speciali, organizzazione di convegni, ecc.

6. **Risorse fisiche e tecnologiche**:
- aule, apparecchi, biblioteca, laboratorio, sala multimedia, aula computarizzata, ecc.

Cómo mejorar la competencia intercultural en la clase de lengua italiana

CHIARA DONÀ - SABINE PFLEGER
Universidad Nacional Autónoma de México

Reflexiones iniciales

En un mundo cada vez más unido y global tenemos la necesidad –y la obligación– de indagar más sobre los aspectos específicos que distinguen las culturas de las cuales estamos enseñando los idiomas. Conocer las diferencias culturales, aumentar conocimientos interculturales, son factores imprescindibles para aumentar la competencia comunicativa de los estudiantes de lenguas.

> The Language classroom [...] cannot help but bring the intercultural element in second language learning into sharp focus, since it emphasizes the growth of communicative competence [...][1]

Para poder incorporar realmente elementos culturales e interculturales al salón de clase será necesario enseñar en primer lugar aspectos de la propia cultura y sus manifestaciones lingüísticas y extralingüísticas para, posteriormente, poder apreciar y entender los que se presentan en otro idioma u otra cultura.

> Wenn auch der Text [oder Sprachunterricht, generell] nicht direkt auf die gesellschaftliche Wirklichkeit Bezug nimmt, kann man trotzdem nicht sagen, er sei „kulturneutral“, er enthält eine ganze Reihe impliziter landeskundlicher Hinweise, die für den Leser [oder Lerner] einer entfernten Kultur nicht verständlich sind und deshalb durchaus problematisch oder fremd sein können.

> (Aunque un texto [o la clase de lengua] no hace referencia específica a una realidad existente, no se puede afirmar que sea

[1] David Little, 1999, "Autonomy in Second Language Learning: Some Theoretical Perspectives and their Practical Implications", p. 31.

"neutral culturalmente". Contiene una serie de informaciones culturales implícitas que no son entendibles para un lector [estudiante] de una cultura lejana, y, en consecuencia resultan problemáticos o ajenos.) [2]

Esto requiere de conceptos didácticos concretos y específicos y del diseño de metodologías y estrategias de enseñanza-aprendizaje cultural e intercultural; supone un cambio dentro de lo que se entendía hasta hace poco como enseñanza cultural que, frecuentemente, se reducía a ser un rubro complementario en los materiales curriculares que presentaban meros conocimientos "turísticos" generalizados, o servía de fondo para ilustrar "problemas gramaticales".[3]

En la enseñanza del italiano como lengua extranjera –sobre todo antes del cambio hacia metodologías más comunicativas– la cultura y la interculturalidad se subsumían en un rubro complementario generalizado de *lingua e civiltá* (cultura y/o costumbres y tradiciones del país). Este hecho, aunado a un uso de textos no auténticos, reducía notablemente la competencia intercultural de los estudiantes. Otro producto no deseado de este acercamiento teórico fue la afirmación de estereotipos culturales en las clases de lengua. Algunos de los cuales podrían ser "gli italiani mangiano solo spaghetti" o "gli uomini siciliani sono tutti mafiosi" o "i napoletani cantano tutto il giorno *O sole mio*". Es obvio que en un acercamiento intercultural no es deseable afianzar estos (u otros) estereotipos sobre la cultura dado que dificulta, a veces impide, el desarrollo óptimo de una competencia comunicativa. Hoy día se fomentan metodologías que proponen las siguientes ideas: "conoscere gli altri [...] tollerare [...], rispettare la differenze [...], accettare [...], mettere in discussione i modelli culturali con cui siamo cresciuti".[4]

Para la evasión de estereotipos hay que empezar por el reconocimiento de su existencia, y por lo tanto no excluirlos del salón de clase. Hay que tematizarlos para transparentarlos, y evitar así que estrategias y ejercicios "interculturales" agreguen nuevos estereotipos o afiancen los ya existentes. Como dice Balboni: "questo tentativo va

[2] Heinz-Helmut Lüger, *Routinen und Rituale in der Alltagskommunikation*, p. 20. Todas las traducciones del alemán son nuestras.

[3] Claudius Gromer, "Landeskunde zwischen Alltag und Idylle, Grammatik und Statistik", *Info-ampal*, n. 9, 2003, pp. 20-21.

[4] Paolo Balboni, *Parole comuni culture diverse. Guida alla comunicazione interculturale*, p. 17.

fatto non solo in una prospectiva 'noi *vs.* altri', cioè con 'etero-sociotipi', ma anche 'noi visti da noi stessi, cioè con 'auto-sociotipi'".[5]

Una concienciación y sensibilización paulatina del estudiante puede convertir los estereotipos en *rasgos prototípicos* de una cultura, y éstos pierden así su connotación negativa:

> Der Ansatz der interkulturellen Landeskunde [ist] eine Beschäftigung mit dem Eigenen und Fremden als Sensibilisierungsprozess [...] Sensibilisieren bedeutet hier das Erzeugen, Wecken und Verstärken des Bewusstseins:
> - für das eigene kulturelle Orientierungssystem
> - für die kulturspezifische Prägung des Handelns
> - für die Rolle kultureller Einflussfaktoren in der kommunikative Interaktion.
>
> (Interculturalidad es una ocupación con lo propio y lo ajeno como un proceso de sensibilización que produce, despierta y refuerza la conciencia 1. sobre el sistema de orientación cultural propio; 2. para las connotaciones culturales específicas de la acción comunicativa; 3. para el rol de los factores que influyen sobre la interacción). [6]

Esto es así tanto para el aprehendiente del idioma cómo para el profesor que funge como mediador de la cultura meta, sin tener la conciencia suficiente de su rol. Para ello es necesario definir también un modelo institucional para la capacitación del profesorado "delineare un modello formativo per aziende, università e istituzioni multinazionali [così come] offrire strumenti per l'autoformazione continua di persone que operano in ambito internazionale."[7]

Como punto de partida de la reflexión teórica, afirmamos que el aprendizaje de un idioma, es también el aprendizaje de la manifestación de una cultura.[8] Para ello es indispensable comprender conceptos culturales propios (p. ej., nociones de convenciones, rituales, percepciones sociales etc.), y capacitar a los estudiantes a apreciar y entender estos conceptos en la cultura de la cual está estudiando el

[5] *Ibidem*, p. 14

[6] Martin Löschmann, "Stereotype, Stereotype und kein Ende", citado en Dorothea Spaniel, "Methoden zur Erfassung von Deutschlandimages. Ein Beitrag zur Stereotypenforschung", *Info-DaF 29*, 4, pp. 356-57.

[7] P. Balboni, *op. cit.* p. 14.

[8] *Cf.* Walter Navia, *Comunicación y hermeneútica.*

idioma. Se trata, por lo tanto, no solamente de enfocar la enseñanza en una mejora de la competencia comunicativa general (percibida como conjunto de reglas lingüísticas sistémicas), sino también en mejorar la competencia intercultural (o conjunto de reglas pragmáticas, sociolingüísticas y comunicativas).[9]

No se logra este objetivo únicamente con presentar temas aislados de una cultura, a manera de enriquecimiento temático y funcionalizado de las lecciones. Hay que establecer todo un marco lingüístico y extralingüístico de eventos de habla en situaciones comunicativas semi-auténticas que puedan transportar el concepto de cultura y de interculturalidad, porque el aprendizaje de la interculturalidad se da en fases consecutivas: "l'acquisizione delle abilità di communicazione interculturale passa attraverso tre fasi: consapevolezza, conoscenza e abilità"[10]

Concretamente, en el caso de los estereotipos anteriormente mencionados: "gli italiani mangiano solo spaghetti" o "gli uomini siciliani sono tutti mafiosi" o "i napoletani cantano tutto il giorno *O sole mio*", sería necesario hacer tareas de sensibilización iniciales con los estudiantes para saber de qué fuentes vienen los estereotipos ("quién te lo dijo"), porqué hay necesidad de "juzgar" la otra cultura ("por qué te necesitas comparar"), y porqué se mantienen firmes en su pensamiento sobre la cultura ajena, aún sabiendo que no son ciertos ("si sabes que no es cierto, porqué lo sigues pensando"), y, finalmente, cómo adquirir una nueva perspectiva que sustituye el modelo estereotípico por uno prototípico (*sociotipico*):

> Es kann hier nicht um richtige oder falsche Hypothesen über die Fremdkultur gehen. Das Wesentliche ist, dass die eigenen Interpretation hinterfragt und nicht automatisch auf das Andere übertragen wird [...] Bewusstes Stereotypisieren: wie sind die Deutschen, die Amerikaner, die Brasilianer und die anschließende Frage: Gibt es überhaupt die Deutschen oder die Brasilianer ist sicherlich eine gute Übung gegen Stereotypen und somit gegen Vorurteile zu sensibilisieren.

> (No se trata de hacer hipótesis falsas o correctas sobre la cultura ajena. Lo importante es cuestionar la propia interpretación y no aplicarla automáticamente. Una estereotipización consciente de cómo son los alemanes, los americanos, los brasileños, y la

[9] *Cf.* H. Lüger, *op. cit.* p. 26.

[10] G. Hofstede, *Culture and Organizations: Software of the Mind*, *apud* Balboni, *op. cit.*, p. 109.

pregunta resultante, si en realidad existen los alemanes o los brasileños es, sin duda, un buen ejercicio en contra de los estereotipos, y a favor de la sensibilización contra prejuicios.)[11]

El proyecto de investigación

En un proyecto de investigación sobre la mejora de la competencia oral, en el Centro de Estudios de Lenguas y Culturas Extranjeras (CELE) de la UNAM,[12] proponemos, entre otros aspectos, una metodología y una didáctica para la mejora de la competencia intercultural. Aquí seleccionamos una parte del conjunto de estrategias didácticas destinadas a enseñar las habilidades interculturales en situaciones concretas de la comunicación oral.[13]

El modelo teórico general

Veamos en la siguiente figura algunos de los conceptos teóricos de nuestro planteamiento.



[11] Sebastian Gerhold, "Interkulturelle Didaktik für die Unterrichtspraxis", en prensa para las *Actas de del 11o congreso ALEG*, Brasil.

[12] Chiara Donà, Sabine Pfleger, "Gramática comunicativa como puente en el diálogo intercultural", proyecto DLA DOAC 030110, CELE, UNAM.

[13] Para mayor referencia, compárese también: Chiara, Donà, Sabine Pfleger, "Competencia oral: pero ¿cómo? Una gramática comunicativa como medio en el diálogo intercultural", en *Memorias del XI Encuentro Nacional de Profesores de Lenguas Extranjeras*, (en publicación).

La *competencia oral* abarca todos los demás conceptos; Es, por lo tanto, la categoría meta. Partimos de *dominios y escenarios*, es decir, del reparto concreto de un sistema abierto y estable de comunicación, en los cuales se desarrollan *eventos de habla*. Para poder realizar eventos de habla dentro de dominios/escenarios concretos es necesario tener un conjunto de habilidades, de tipo intercultural, sociolingüístico, funcional y gramatical.

La combinación de todas estas habilidades constituye lo que llamamos una *gramática comunicativa*. Respondemos así concretamente a la pregunta: ¿qué gramática es necesaria o relevante para mejorar la competencia oral? No una gramática sistémica, que contempla únicamente reglas sintácticas y morfológicas, sino un conjunto de mecanismos de diálogo, habilidades y reglas funcionales, interculturales y sociolingüísticas.

Tener habilidades culturales e interculturales, por lo tanto, implica conocer las reglas que rigen las relaciones entre dos culturas, la evasión de conflictos o estereotipos entre ambos, etc.

El modelo teórico de las habilidades interculturales

Queremos sensibilizar a los estudiantes hacia la propia cultura así como hacia la cultura de la cual están aprendiendo el idioma. Queremos lograr dar el paso del "creer saber" hacia el "saber". La idea de este método consiste en ejemplificar elementos culturales específicos a través de situaciones comunicativas concretas, no tipificarlas para cementar los estereotipos. Así, paulatinamente, el estudiante aprende a distinguir entre rasgos más universalistas de una cultura y manifestaciones concretas en situaciones comunicativas específicas. Es decir, hay que conocer los valores y reglas de interacción social que rigen una sociedad para poder comunicar (más) adecuadamente.[14]

Para el aprehendente mexicano del italiano podemos ejemplificar las siguientes distinciones o diferencias culturales, que se pueden manifestar en situaciones comunicativas concretas:

1. sentido del tiempo
2. emocionalidad/expresividad del discurso hablado
   a. gestos
   b. mímica

[14] *Cf.* Lüger, *op. cit.*, p. 25-26.

c. interjecciones
d. volumen de voz
3. Distancia corporal
4. Convenciones
5. Situaciones ritualizadas
6. *Turn-taking*
7. Registro

El material didáctico

Para no tener situaciones comunicativas al azar para los estudiantes, buscamos en el diseño de nuestro material de estudio un marco unificador.

Hemos elaborado una pequeña historia que ayuda también a la identificación con personajes concretos en situaciones semi-auténticas. El guión contiene descripciones de situaciones e instructivos alrededor de dos personas jóvenes mexicanas que viven una historia en escenarios/dominios fácilmente identificables para nuestros estudiantes: p. es. del dominio de la universidad, del tiempo libre, del turismo, de la amistad etc.

Este guión es una propuesta, y en cualquier momento puede ser modificado o ampliado de acuerdo con las necesidades de cada grupo.

El guión. Un ejemplo concreto

Proporcionamos a los estudiantes una situación concreta, para la cual tienen que escribir/actuar un diálogo observando elementos interculturales.

Descripción situativa:

È domenica e sei invitato a mangiare a casa di Luigi, il tuo migliore amico italiano. A casa sua c'è tutta la famiglia riunita ed alcuni amici dell'università. Suoni il campanello e ti viene ad aprire il fratello di Luigi. Ci sono già molti invitati presenti.

Recursos lingüísticos:

Salutare, informarsi sullo stato di salute, ringraziare per l'invito

La instrucción es:

Fa il dialogo/i dialoghi

Competencia intercultural
Rifletti! (¿Puntualidad? ¿A quién se saluda primero? ¿Cuándo se pregunta y qué se responde a la pregunta "come stai?"? ¿A quién se le da las gracias por la invitación? ¿Cuáles pueden ser los temas de conversación típicos en una comida?)
Fa' attenzione! (Personas desconocidas no se saludan con un beso o un abrazo. Hombres que se conocen muy bien pueden darse un beso en la mejilla. El uso de gestos, mímica e interjecciones, así cómo el volumen de la voz puede ser más marcado en italiano.)

Las estrategias interculturales de nuestro material

- Fomento de la percepción intercultural: *rifletti!* (*Wahrnehmungsschulung*)
- Enseñanza de estrategias: *fa attenzione!* (*Strategienvermittlung*)[15]

El aspecto *rifletti*! es una estrategia abierta, flexible, en la que queremos fomentar la percepción intercultural. La tarea aquí para el estudiante es ponerse a pensar sobre las diferencias culturales entre su propia cultura y las manifestaciones de la interacción verbal y la cultura meta, respectivamente. "¿Puntualidad? ¿A quién se saluda primero?" son un ejemplo de cómo llevamos a cabo este fomento de la percepción: en forma de preguntas abiertas que invitan a la discusión y a la reflexión. No hay resultados "fijos", o constantes a aprender; hay únicamente un acercamiento a la interacción dentro de la cultura meta.

El "entrenamiento" continuo de diferentes situaciones comunicativas bajo el aspecto *rifletti!* produce una sensibilización "natural" del estudiante para que se pueda desenvolverse paulatinamente con mayor acierto en múltiples contextos comunicativos y culturales de la lengua meta, independientemente de si estas situaciones formaron parte del proyecto o no. Es decir, el objetivo aquí es hacer una transferencia de las reflexiones a todo tipo de texto, o situación comunicativa.

El aspecto de *fa attenzione*! es más concreto, más dirigido. Se le presentan al estudiante elementos culturales concretos que debería de observar para mejorar su competencia comunicativa. "Personas desconocidas no se saludan con un beso o un abrazo" es un lineamiento generalizado que ayuda al aprehendiente del italiano a conocer las reglas de la interacción cultural de una manera estratégica con carácter de regla predominantemente universal.

[15] Sebastian Gerhold, *op. cit.*

Sin embargo, no tienen carácter prescriptivo, porque debido a una multitud de posibles situaciones comunicativas únicamente pueden ser una guía, un hilo rojo a seguir. Esto ayuda a los estudiantes que todavía no tuvieron un contacto directo o una experiencia propia con la cultura y lengua dentro del país de origen, a mejorar su competencia comunicativa.

Observaciones finales

En la brevedad de un artículo como éste no se pude ampliar todo lo que implica el enseñar diferentes estrategias interculturales y los aspectos que abarcan en el salón de clase, puesto que depende también de marcos institucionales, del currículum existente, de la disponibilidad de tiempo y de la capacitación del profesorado hacia el empleo de estas estrategias.

Pero aún teniendo en cuenta estos factores, pensamos que un material adicional para el fomento de la competencia intercultural es útil, sobre todo si, como en el material presente, se trata de una presentación de empleo flexible, no vinculado a un material curricular específico de enseñanza.

Sirve de reflexión y de incentivo más allá del salón de clase para seguir estudiando y conociendo la cultura meta. La enseñanza de estrategias para una mejora de la comunicación intercultural es fundamental para comunicar mejor en un mundo cada vez más cambiante y globalizado. Como dice Balboni:

> In sintesi, diremo che non si può relegare l'aspetto culturale solo a un momento dell'Unità Didattica di lingua straniera, ma che la riflessione (inter)culturale debe pervadere tutto l'insegnamento, deve sgorgare ogni volta che i testi e i materiali didattici usati ne offrono lo spunto".[16]

Bibliografía

Balboni, Paolo Emilio, *Parole comuni, culture diverse. Guida alla comunicazione interculturale.* Venezia, Marsilio, 2003.

Don , Chiara, Sabine Pfleger, "Competencia oral ¿pero cómo? Una

[16] P. Balbni, *op. cit.*, p. 120.

gramática comunicativa como medio en el diálogo intercultural", en *Memorias del II° Encuentro Nacional de Profesores de Lenguas Extranjeras*. (En publicación), 2003.

EDELHOFF, Christoph, Ralf WESKAMP, eds., *Autonomes Fremdsprachenlernen*. Ismaning, Max Hueber, 1999.

GERHOLD, Sebastian, "Interkulturelle Didaktik für die Unterrichtspraxis", *Actas del XI Congreso ALEG* (en publicación), 2003.

GROMER, Claudius, "Landeskunde zwischen Alltag und Idylle, Grammatik und Statistik", *Info-ampal*, n. 9, 2003, pp. 20-21.

HEILMANN, Beatriz, auf der MAUR TOMÉ, Simone, „Der eigene und der fremde Blick auf die Stadt Porto. Ein Projekt in Zusammenarbeit mit Germanistikstudenten", en *Actas del XI: Congreso ALEG* (en publicación), 2003.

HOFSTEDE, G., *Culture and Organizations: Software of the Mind*. London, Mc Graw, 1991.

LITTLE, David, "Autonomy in Second Language Learning: Some Theoretical Perspectives and their Practical Implications", en Cristoph Edelhoff, Ralf Weskamp eds., *Autonomes Fremdsprachenlernen*. Ismaning, Max Hueber, 1999.

LÖSCHMANN, Martin, "Stereotype, Stereotype und kein Ende", en M. LÖSCHMANN, M. STROINSKA, eds., *Stereotype im Fremdsprachenunterricht*. Frankfurt am Main, Lang, 1998, pp. 7-34.

LÜGER, Heinz-Helmut, *Routinen und Rituale in der Alltagskommunikation*. Berlin, Langenscheidt, 1993.

NAVIA, Walter, *Comunicación y hermeneútica*. La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 2001.

SPANIEL, Dorothea, "Methoden zur Erfassung von Deutschlandimages. Ein Beitrag zur Stereotypenforschung", *Info-DaF 29*, n. 4, 2002, pp. 356-368.

Sviluppo dell'intervento glottodrammatico in ambiente glottodidattico dell'italiano come lingua straniera

Paolo Pagliai
Società Dante Alighieri

Dall'ipotesi intorno al Contesto a un ipotetico Testo

Tra Realtà reale e autentica Autenticità

Il metodo che denominiamo MMS[1] ha come fine specifico quello di formare talenti attraverso un processo d'insegnamento-apprendimento della competenza glottomatetica. Si tratta di un processo, evidentemente, graduale: un processo in cui l'attore-docente, un po' alla volta, trasforma spontaneamente la propria identità e il proprio ruolo in seno al gruppo, emigrando dalla posizione –sfera di competenze– di distributore del sapere agli scenari intermedi di tutore, consigliere, aiutante, osservatore, distrattore, fino ad assumere il ruolo di compagno di viaggio dei propri studenti: attore tra gli attori, studente tra gli studenti. Del resto, in ogni pratica didattica, colui che impara non è solo l'alunno, ma anche il professore. È poi vero che gli attori-studenti emigrano dallo stadio-scenario iniziale di discepoli a quelli intermedi di tutori, consiglieri, aiutanti e osservatori, fino a raggiungere la maturità matetica che permetterà loro di entrare nella sfera dei docenti e dei formatori di se stessi o di altri. In particolare, in relazione con il processo di insegnamento-apprendimento di lingue straniere, seconde, etniche, classiche e di microlingue –cioè dal punto di vista glottodidattico– il professore è chiamato non solo all'insegnamento della lingua e della cultura straniera che permetterà ai suoi studenti di comunicare in altri contesti linguistici o culturali, ma anche (se non soprattutto) a formare o favorire in loro la formazione della competenza glottomatetica (*learning to learn*), uno stimolo al raggiungimento di una certa autonomia glottodidattica che faciliti in loro l'apprendimento o l'insegnamento di altre lingue o linguaggi.

[1] Daniele Visentin, Paolo Pagliai, *Metodo del maestro-studente.*

D'altra parte, è proprio in campo glottodidattico che la frattura tra un insegnamento-apprendimento piú formativo nei primi anni di scuola e uno decisamente istruttivo nei successivi, ci rimanda a importanti considerazioni in merito.

Innanzitutto, ci pare necessario riflettere sul concetto di Lingua Straniera e –di riflesso– su quello di Contesto Straniero in cui questa lingua viene appresa o acquisita. È evidente che nei primi anni di vita il soggetto acquisisce o per lo meno è favorito –dagli stimoli esterni, nel suo rapporto con coetanei o persone di altre età– all'acquisizione inconscia e naturale della lingua madre e, in casi particolari, anche di altre lingue. È altrettanto chiaro come questo meccanismo di supporto venga a mancare negli anni successivi e come il soggetto, nello studio delle lingue, tenda solamente ad apprendere in maniera razionale e cosciente, innescando cosí un graduale quanto inesorabile processo di perdita della motivazione. Per questo, lo studio delle lingue –secondo Krashen–, pur passando per lo stadio intermedio dell'apprendimento, dovrebbe favorire la riproduzione delle condizioni dell'acquisizione.

Appare però oggi lapalissiano come lo stadio iniziale di acquisizione della cosiddetta LM (Lingua Materna) sia, in età avanzata, praticamente irriproducibile o comunque di difficile imitazione, perché –in presenza di una LCS (Lingua e Cultura Straniera)– l'apprendente è chiamato ad essere competente linguisticamente e culturalmente in una lingua e una cultura che non sono assolutamente veicolari nel contesto socio-linguistico in cui vive.[2]

Come riprodurre quindi, un contesto naturale e autentico per chi impara una lingua e una cultura straniera?

L'individuo, tanto negli aspetti cognitivi e sociali del comportamento quanto in quelli affettivi, non è un semplice prodotto dell'ambiente né un semplice risultato delle sue disposizioni interne, ma una costruzione propria che si produce giorno dopo giorno come risultato dell'interazione tra questi fattori. La conoscenza non è dunque una copia della realtà, ma una costruzione dell'essere umano. La persona realizza questa costruzione con gli schemi che già possiede e con quello che ha già costruito, in relazione con il mezzo che lo circonda.

La costruzione che realizziamo tutti i giorni e in tutti i contesti nei quali si sviluppa la nostra azione dipende dalla rappresentazione

[2] Questo per quanto concerne il processo di insegnanza-apprendimento di una Lingua Straniera. L'Italiano in Messico è Lingua Straniera (LS), studiato in Italia è Lingua Seconda (L2).

iniziale che noi abbiamo della nuova informazione e dell'attività esterna o interna che sviluppiamo al rispetto. La costruzione è quindi un lavoro meccanico.

Una visione che potremmo definire "costruttivista" ci restituisce un concetto non-tradizionale dello studente, un essere umano che con l'età raggiunge un tale livello di complessità ed esperienza nella costruzione dei saperi, che si presenta allo studio, e in particolare allo studio delle lingue, come un soggetto unico e irripetibile, con un contesto personale e familiare anch'esso unico e irripetibile.

Come afferma Vygotsky, "la conoscenza è il prodotto di un'interazione sociale e culturale": nel caso specifico delle lingue e dei linguaggi, aggiungiamo noi, questi si acquisiscono prima in un contesto sociale e soltanto in un secondo momento si interiorizzano.

Ne deriva che, nell'insegnamento di una LCS, il contesto linguistico-culturale da cui far emergere il processo di insegnamento-apprendimento deve essere sempre e comunque quello del soggetto apprendente e mai quello arbitrario, artificiale o rappresentativo di un'altra persona, anche se l'interiorizzazione del soggetto è il prodotto di un determinato comportamento cognitivo in un contesto sociale.[3]

L'ambizione glottodidattica, quindi, di ricreare in un contesto lontano l'esatta copia del contesto in cui una lingua e una cultura straniera sono veicolari, cade immediatamente, dal momento che tale contesto artificiale non rappresenta che una porzione o una visione limitata e limitante che ogni studente dovrebbe imitare passivamente. Una sovrastruttura di difficile comprensione, autoritariamente imposta su quello che proprio Krashen definisce "l'ordine naturale dell'acquisizione linguistica".[4]

[3] Tutti e due i contesti di LCS, sia quello reale dell'apprendente e teorico dell'acquisente –che nelle parole di Vigotsky corrisponde allo stato dello sviluppo mentale determinato dalla capacità di risolvere indipendentemente un problema (livello di sviluppo reale)–, che quello curricolare –che invece è lo stato dello sviluppo mentale determinato dalla risoluzione di un problema sotto la guida o in collaborazione con altre persone *piú grandi o piú sagge* (livello di sviluppo potenziale con attori autorevoli)–, entrambi rappresentano evidentemente porzioni o rappresentazioni di una realtà piú complessa, dove alla fine quello piú produttivo e in grado di favorire l'acquisizione è il contesto unico e irriproducibile di ogni individuo dotato di un suo schema mentale che in termini vygotskyani è la zona di sviluppo prossimale, cioè la distanza tra il livello di sviluppo reale e quello di sviluppo potenziale.

[4] Cfr. S. Krashen, *Second Language Acquisition and Second Language Learning.*

La conoscenza che si trasmette in qualsiasi situazione di apprendimento, infatti, deve essere strutturata non solo in se stessa, ma anche in relazione con le conoscenze che possiede già lo studente. Apprendere è sinonimo di *comprendere*. Ciò che si comprende sarà quello che si apprende e rimarrà completamente integrato nella struttura della conoscenza dell'apprendente.[5] Del resto, l'apprendimento non dipende solo dall'attività individuale e, come spiega sempre Vigotzky,[6] condiziona lo sviluppo cognitivo del soggetto. È, diremmo noi, fondamentale, ma deve essere costruito a partire dalla convinzione che è la rappresentazione soggettiva e irripetibile di una situazione concreta o di un concetto da parte di ogni individuo unico e irripetibile, che permette di dominare internamente e di affrontare situazioni uguali o simili alla realtà. Situazioni che noi definiamo Autentiche Autentiche.

Presentiamo qui di seguito un'attività in fase A di sperimentazione, ripetuta 23 volte con 2 gruppi diversi. Si tratta della trasposizione glottodidattica della Teoria delle 24 Tappe, fulcro del "Lavoro dell'attore su se stesso" proposto da Stanislavskij. Gli obiettivi dell'attività sono i seguenti: 1. La radicalizzazione glottomatetica per individuare il punto di non ritorno in cui l'invisibilità dell'attore-docente varca la soglia dell'assenza; 2. Il Teatro come mezzo privilegiato per un approccio glottomatetico nell'insegnamento di una LCS.

1ª tappa. L'attore-docente racconta quella che tecnicamente si chiama "la favola del dramma", in maniera generica, senza molti particolari.

2ª tappa. Agire la favola, dall'esterno, secondo azioni fisiche. Ovvero "devi entrare in un negozio: non entrare se non sai da dove vieni, dove vai e perché". L'attore-studente è invitato a chiedere agli altri i fatti sommari che giustificano le sue azioni. L'aspetto cooperativo di questa fase è evidente. Tutto si svolge in lingua italiana. Nel caso non fossero sufficienti le azioni dettate dall'opera in questione, gli attori-studenti sono invitati a cercarne altre nell'esperienza quotidiana: che cosa farei io se, quando, affinché... Il ruolo dell'attore-docente si sposta verso l'esterno, in posizione piú marginale, limitandosi a una

[5] Torna utile la lettura critica della *Educational Psicology* di Ausebel, Novak e Hanesian.

[6] Ci riferiamo al saggio di Lev Semionovich Vigotzky, *Pensamiento y lenguaje*.

possibile funzione di coordinamento del Lavoro. Nel caso del gruppo denominato B, che ha ripetuto 14 volte l'attività, lo sviluppo di una vera e propria disciplina didattica ha accelerato sensibilmente il processo di marginalizzazione dell'attore-docente.

3ª tappa. Esercitazioni sul passato e sul futuro. Il presente è la scena. Adesso sono gli altri attori-studenti a interrogare l'attore-studente impegnato nell'azione scenica: gli domandano da dove viene, quali sono le sue intenzioni, che cosa è successo fuori dalla scena, ecc.. L'attore-docente è ormai invisibile, riappare soltanto per scandire le tappe del lavoro. Si susseguono gli attori-studenti coinvolti nell'azione e attraverso le loro risposte danno vita ad un altro testo che noi definiamo Autentico-Autentico (AA).

4ª tappa. Un attore-studente riepiloga il racconto facendo tesoro di tutti i contributi prodotti dalle prime tre tappe del lavoro. Il testo iniziale viene sostituito dalla prima versione del testo AA.

5ª tappa. Mantenendo ferma l'azione centrale, si cambia la collocazione spaziale e situazionale.

6ª tappa. Viene tracciata una trans-azione o direttrice d'azione ancora approssimativa che però aiuta gli attori-studenti a porsi domande del tipo: cosa farei se, come reagirei, cosa direi?

7ª tappa. Viene divisa l'azione in brani fisici grandi e piccoli, ovvero in luoghi, situazioni, momenti, gesti e frasi che ricoprono –a giudizio degli attori-studenti– ruoli differenti e che si collocano a livelli di importanza diversi.

8ª tappa. Esecuzione o *attuazione* della 6ª tappa: vengono coinvolte le abilità prossemica, cinesica, verbale, ecc.

9ª tappa. Imparare la natura delle azioni fisiche e verbali, ovvero: riflettere sulla logica e sulla consequenzialità delle azioni e delle parole, giocando sui cambi di senso o significato determinati da un cambio di ordine logico o sequenziale.

10ª tappa. Formare una linea logica, conseguente e organica di azioni fisiche e verbali, ovvero: ricondurre il testo glottodrammatico a una dimensione essenziale e congruente, liberandolo di tutto quanto risulti superfluo o contraddittorio, restituendogli una natura Autentica-Autentica o, come affermava Stanislavskij, "riportandolo alla verità e alla convinzione".

11ª tappa. Rafforzare questa seconda versione del testo AA con un'ulteriore drammatizzazione dei risultati.

12ª e 13ª tappa. Ogni attore-studente afferma la propria identità all'interno del testo AA. Tutti insieme formano lo stato che Stanislavskij

chiama dell' "io sono". Il tutto accade attraverso brevi autopresentazioni riassuntive fatte dagli stessi personaggi interpretati dagli attori-studenti. È la fase piú alta dell'improvvisazione: ogni attore-studente prende possesso del proprio abbozzo di personaggio, frutto di una riflessione personale e cooperativa che ha abbracciato varie abilità della competenza extralinguistica: prossemica, cinesica, verbale, ecc.

14ª tappa. Prima lettura del testo. Il testo AA viene integrato da parti del testo autentico originale che gli attori-studenti ritengano interessanti o addirittura indispensabili per l'azione linguistica. In particolar modo vengono selezionate frasi e singole parole che chiariscono concetti e situazioni ancora ambigue e oggetto di discussione in seno al gruppo.

15ª tappa. Prima sessione di drammatizzazione del testo AA. Per la prima volta i personaggi "agiti" dagli attori-studenti interagiscono tra loro. È la terza versione del testo AA.

16ª tappa. Seconda sessione di drammatizzazione del testo AA. Gli attori-studenti sono chiamati ad agire la lingua utilizzando toni e volumi innaturali, in una sorta di straniamento verbale. La radicalizzazione di questo esercizio permette agli attori-studenti un piú chiaro apprezzamento del giusto tono e del volume corretto per esprimersi in una determinata situazione. In altre parole l'attenzione passa adesso da "cosa dico?" a "come lo dico?", arricchendo cosí lo spettro di abilità in gioco.

17ª tappa. Gli attori-studenti, organizzati in piccoli gruppi, ripercorrono il testo AA.

18ª tappa. Seconda lettura del testo originale Autentico. Nuova integrazione di frasi, parole e azioni. Si tratta della quarta versione del testo AA.

19ª e 20ª tappa. Ogni sottogruppo esprime un attore-regista. Gli attori-registi dirigono collettivamente una o piú sessioni di drammatizzazione del testo AA. sulla base dei risultati della 17ª e della 18ª tappa.

21ª tappa. Tutti gli attori-studenti partecipano attivamente e senza alcun coordinamento esterno all'allestimento della scena. Il tutto avviene senza parlare, in assoluto silenzio, sulla base di una comunicazione non verbale e di una comune visione del testo AA.

22ª e 23ª tappa. Reintegrazione degli attori-registi ed ultima sessione di drammatizzazione del testo AA.

24ª tappa. Riflessione cooperativa: valutazione del lavoro, critica delle singole tappe, autovalutazione del gruppo, modifiche eventuali

della prassi. In questa tappa l'attore-docente torna visibile per partecipare alla discussione.[7]

Vediamo ora, in dettaglio, lo svolgimento di una Sessione di Lavoro in ambiente glottodrammatico.[8]

Prima di passare alla prassi stanislawskiana, abbiamo definito una fase "di Riscaldamento" che rientra in una logica piú amplia di *Total Phisical Response*, con due obiettivi fondamentali: 1. Astrarre il processo di insegnamento-apprendimento dalla *routine* quotidiana per raggiungere una predisposizione rilassata e concentrata; 2. Spostare l'attenzione dell'attore-studente dal "semplice" uso della parola come mezzo privilegiato della comunicazione, al sistema complesso "corpo-suono-parola" che descrive in modo completo la comunicazione linguistico-culturale.

Sequenza psicoprofilattica.

Recuperando, dall'esperienza della psicoprofilassi pre-parto, tutta una serie di esercizi che hanno come duplice obiettivo l'apprendimento del controllo del proprio corpo e quello di semplici tecniche di rilassamento fisico, il gruppo compie una serie di attività fisiche sotto la guida di uno degli attori-studenti. Attualmente la durata media di questa tappa del Riscaldamento è di 10-15 minuti.

1. **Controllo del perineo.** Derivato dal patrimonio delle tecniche psicoprofilattiche, questo "esercizio" merita una spiegazione a parte. Il controllo del perineo richiede concentrazione e coordinazione tra

[7] La riflessione sulla costruzione di un testo o di un personaggio, soltanto in apparenza è affidata a pochi attori scelti; nella realtà dei fatti –dettata da una chiara esecuzione della prassi– è frutto di un lavoro cooperativo che coinvolge tutti gli attori che formano il Gruppo di Lavoro. Parliamo di "testo" e di "personaggio", senza una vera distinzione, perché anche il personaggio rappresenta un testo complesso, con una sua grammatica, un suo linguaggio, un lessico e tutta una serie difficilmente quantificabile di metatesti.

[8] Di fatto, i tempi di esecuzione, nel MMS, sono legati indissolubilmente all'attuale e momentanea condizione psico-fisica degli attori-studenti e alle loro potenzialità motivazionali. Si presumono, è vero, tempi di esecuzione piú lunghi nelle prime fasi del processo di insegnamento-apprendimento, ma questi vanno poi riducendosi con l'ottimizzazione delle risorse soggettive e oggettive, nonché in corrispondenza della formazione matetica di una disciplina. Per questo motivo, preferiamo sostituire il concetto di Unità Didattica con quello di Unità di Lavoro (*Work Unity*) scandita in Sessioni di Lavoro (*Work Sessions*).

respiro e reazione fisica (contrazione). Per questa ragione, l'esercizio si presta alla ricerca di una predisposizione al lavoro, ideale per l'insegnamento-apprendimento. L'attività ha uno svolgimento molto semplice. Seduti sul pavimento, gli attori-studenti, sotto la guida di uno degli integranti del gruppo, accompagnano alla respirazione la contrazione graduale del perineo.

2. **Rapporto corpo-spazio: *Link Later*.** Sotto la guida di un integrante del gruppo, gli attori-studenti eseguono una serie di esercizi che li mette in relazione con gli altri e con lo spazio. L'attività prende il nome di *Link Later* perché i suoi effetti si manifestano durante tutta la Sessione di Lavoro, con un certo ritardo, quindi, rispetto all'esecuzione della sequenza. Gli effetti desiderati del *Link Later* si registrano nell'ascolto, nel rapporto con lo spazio, nella concentrazione e, ovviamente, nella motivazione.

Nel corso della sperimentazione abbiamo inserito alla fine della Fase di Riscaldamento un momento di riflessione e autovalutazione. Gli attori-studenti valutano, attraverso un giro di opinioni, la sequenza di esercizi e la loro partecipazione personale a detta sequenza. Anche in questo caso, l'attore-docente resta al margine del lavoro, limitandosi all'osservazione. L'obiettivo di questo inserimento è la ricerca di un punto di compimento del ciclo cooperativo attraverso un'attività essenzialmente matetica. Infatti, attraverso la riflessione collettiva ogni attore-studente riflette sul proprio livello di preparazione, sui propri limiti e su come superarli o correggerli.[9] Dopo il riscaldamento e la fase di riflessione, ha inizio il Lavoro di Costruzione di un Testo.

Nel Glottodramma, la costruzione di un testo Autentico-Autentico.

L'idea del testo che nasce e muore, che si crea e poi scompare, è senza dubbio legata al principio secondo il quale il soggetto-attore non si deve sentire cavia di laboratorio, ma un soggetto attivo che può avere arbitrio su quello che lui costruisce attraverso il Lavoro d'Improvvisazione.

[9] In base a questa fase viene continuamente modificata la sequenza di riscaldamento, sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo. Per questa ragione possiamo parlare, a ragion veduta, di una prassi costruita in modo cooperativo con finalità essenzialmente matetiche.

L'attore-docente propone una situazione-pre*testo* da cui partire per dar vita a una costruzione complessa e cooperativa. Durante l'introduzione all'attività, si fa piú volte riferimento alla realtà. Questo perché l'obiettivo principale di questa fase della sperimentazione è la ricerca di una costruzione del testo il piú possibile vicina a quella che si sviluppa nella vita quotidiana. Parafrasando, non solo linguisticamente, ma anche scientificamente, la definizione di realtà data da Berger e Luckman,[10] consideriamo il testo come il prodotto di una costruzione sociale.

1. La prima sessione di costruzione di un Testo Autentico-Autentico presenta le seguenti caratteristiche:

a. I personaggi sono, nella maggioranza dei casi, allo stadio iniziale. Sono semplici, lineari, monotoni, rispondono esclusivamente e in modo semplicistico, alle indicazioni della situazione-pre*testo* proposta dall'attore-docente.

b. Questa povertà descrittiva dei personaggi, sposta inevitabilmente l'attenzione del gruppo sul dialogo. Le osservazioni sono per lo piú di carattere grammaticale, anche se abbondano quelle di ordine lessicale e sintattico. Per questa ragione, durante l'azione glottodrammatica l'attore-docente non interviene mai per correggere eventuali errori, anche gravi. La correzione viene rimandata a una seguente fase di riflessione in cui verranno rilevate e corrette tutte le inesattezze.

2. La seconda sessione di costruzione del testo, appare piú complessa. Questo, perché gli attori-studenti hanno fatto tesoro dell'improvvisazione precedente. L'hanno usata, per cosí dire, come base per costruire un testo piú complesso. I personaggi continuano ad essere semplici o, rispetto ai precedenti, poco complessi, ma si intravedono nel dialogo strutture multiple di senso e messaggi articolati che, nel primo caso, non apparivano.

a. Questa azione glottodrammatica è seguita da un momento di riflessione in cui vengono rilevati, discussi ed eventualmente corretti errori lessicali, grammaticali e sintattici, con una differenza significativa rispetto al primo momento: entrano nella riflessione anche *personaggi* i quali, proprio perché relativamente complessi, appaiono come testi nel testo. In altre parole, nel contesto della situazione si muovono due testi autonomi che noi convenzionalmente chiamiamo

[10] Cfr. P. L. Berger e T. Luckmann, *La realtà come costruzione sociale.*

Personaggi, il prodotto qualitativo dell'unione di linguaggi diversi sia dal punto di vita diastratico (spesso appartengono a mondi e livelli sociali differenti) sia da quello meta-diamesico (vengono espressi con la parola, ma altrettanto spesso anche con il corpo, con l'intonazione della voce, con il volume).

b. La costruzione di un Personaggio è, infatti, parte integrante e irrinunciabile della costruzione di un Testo. Luhmannianamente potremmo qui affermare che ogni testo si fa ambiente di altri testi, che ogni testo è sistema e ambiente allo stesso tempo.

3. La terza sessione di costruzione del testo consente al gruppo un ulteriore approfondimento dei personaggi dovuto alla scoperta della relazione che esiste tra loro. I risultati di questa applicazione del Glottodramma in un ambiente tradizionale sono evidenti:

a. Gli attori-studenti possono lavorare su un materiale Autentico-Autentico, ricco di spunti per la riflessione grammaticale, lessicale, sintattica, culturale e interculturale.

b. L'attore-docente riesce a mantenere una posizione, se non proprio invisibile, almeno periferica, non partecipando attivamente e in modo protagonico al processo di apprendimento.

c. Gli attori-studenti attraverso l'applicazione della tecnologia possono costruire su questo materiale Autentico-Autentico una vera e propria grammatica di carattere cooperativo e matetico.

4. Il testo che emerge da questa seconda improvvisazione è chiaramente più complesso, condizionato da una situazione estrema introdotta dall'esterno. Permette agli attori-studenti la costruzione di un dialogo complesso. L'intervento arbitrario da parte degli attori-docenti, come vera e propria svolta drammaturgica, stimola un arricchimento, non solo lessicale e sintattico, del testo, ma anche –se non soprattutto– contenutistico. Dopo un breve momento di riflessione, in cui il gruppo riprende le imperfezioni più evidenti del testo appena costruito, si passa alla seconda sessione del lavoro.

5. In un contesto laboratoriale, gli attori-studenti sono perfettamente coscienti del fatto che un Personaggio Autentico, parte di un testo Autentico-Autentico, è il prodotto dell'intervento di molti soggetti e non soltanto del lavoro dell'attore-studente interessato. Il personaggio viene intervistato dal gruppo. La fase dell'intervista al personaggio serve proprio a plasmare quella parte di lui che è completamente oscura

per l'attore-studente che lo interpreta. Cosí il lavoro dell'attore sul personaggio si trasforma, in un ambiente glottodrammatico, nel lavoro cooperativo di un gruppo sul personaggio e sul testo. Per comprendere questo, è fondamentale capire l'importanza dell'applicazione delle tecniche stanislavskijane in ambiente glottodrammatico.

a. Per questo, nel *LaGG*[11] tentiamo di adattare una forma ridotta della Teoria delle 24 tappe agli obiettivi di costruzione cooperativa di un testo Autentico-Autentico in un contesto di lezione tradizionale, integrandola con la preziosa esperienza di Moreno nello psicodramma, che ci permette di recuperare questa teoria in una dimensione che possiamo definire glottodidattica.

b. La biografia del personaggio non è familiare all'attore. Per questo egli la arricchisce continuamente con il contributo degli altri attori, perché la biografia di un personaggio –come la vita di un individuo– è il frutto di una creazione collettiva.

c. Gli attori devono definire il significato esatto del testo.

d. Dopo aver definito i linguaggi con cui il personaggio si esprime (e a cui l'attore deve arrivare), l'attore deve riflettere su questi linguaggi e sul loro uso. Attraverso un lavoro di riflessione, l'attore-studente dovrà trovare le azioni, i toni, i volumi, il lessico, la sintassi, i modi con cui esprimere detti linguaggi.

e. La riflessione finale, quella che chiude l'unità di lavoro, è di fondamentale importanza per verificare quanto gli attori-studenti siano stati veramente attori del processo e non semplici spettatori. Lo si evince dalla coscienza che hanno di ciò che hanno fatto, degli obiettivi e degli eventuali problemi sorti durante le quattro ore di attività. La riflessione, inoltre, ha il merito di aprire nuovi problemi e di porre nuovi e interessanti quesiti.

I rischi calcolati del metodo glottodrammatico

Come ogni metodo, in fase di sperimentazione, il Glotodramma mostra alcuni punti che definiamo permeabili, cioè esposti ad infiltrazioni o alterazioni che chiamiamo per convenzione rischi. Detti punti di permeabilità rispondono alla seguente categorizzazione:

a. Produzione di una lingua inesistente.

b. Relazione di dipendenza diretta tra funzionalità metodologica e qualità dell'attore-docente.

[11] Laboratorio Glottodidattico e Glottopedagogico.

Analizziamo adesso i tipi di permeabilità riscontrati durante la ricerca, dimostrando come –se calcolato– il rischio possa tradursi in uno strumento ideale e idoneo per lo sviluppo positivo di un processo di insegnamento-apprendimento. Quella che segue è una pioggia di idee annotate o scarabocchiate durante le sessioni di lavoro del *LaGG*. Non hanno la pretesa di rappresentare un bilancio completo della ricerca e neanche pretendono di essere il punto di arrivo del processo di sperimentazione glotodrammatica, pur tuttavia costituiscono una serie importante di proposte per eventuali sviluppi futuri delle discipline glottopedagogiche.

Spesso, durante le sessioni di lavoro, gli studenti –per risolvere problemi di comunicazione urgenti– utilizzano una lingua inesistente che essi definiscono informalmente *pocho*. Si tratta del prodotto spontaneo della crasi, apparentemente disordinata, di tutte le lingue che essi conoscono, privilegiando –ovviamente– la LM ed la LCS oggetto del Glottodramma. Il disordine è apparente, poiché tra gli attori (senza che arrivino ad usare la propria LM) si instaura una comunicazione reale, i messaggi fluiscono e non si registrano importanti alterazioni di significato.

Definiamo questo fenomeno ricorrente come ciclo di Ampère, con riferimento all'esperienza del giovane fisico André-Marie Ampère, autore di un dizionario e di una grammatica della lingua primitiva basati sullo studio di latino, greco e sanscrito.

Il ciclo di Ampère rappresenta fondamentalmente una manifestazione positiva dal punto di vista pedagogico, perché permette una riflessione a posteriori che mette l'attore-docente nelle condizioni di non effettuare la riconduzione del sistema, la quale –ancora una volta necessaria– potrebbe attivare negli studenti un meccanismo demotivante, assolutamente negativo per lo sviluppo del processo glottodidattico.

Osserviamo inoltre come, in presenza di un ciclo di Ampère, il processo di apprendimento della LCS si trasforma gradualmente in una vera sequenza cooperativa di costruzione linguistica. In altre parole, gli attori-studenti passano da una fase di *immaginazione* della lingua ad una di *invenzione*, fino ad una piú cosciente e strutturata di *ingegneria* linguistica.

Il concetto di ingegneria applicato ai processi di costruzione di una lingua, appartiene alla sociolinguistica e si riferisce all'adattamento strumentale di una lingua preesistente rispetto alle necessità emergenti, tuttavia l'idea affascinante della possibilità di ricostruire

un sistema linguistico incominciando del patrimonio misto di conoscenze previe e pregiudizi, funziona come motore della motivazione da una parte, e come ecosistema virtuale dell'apprendimento in un contesto glottodidattico, dall'altra.

Ovviamente, durante questa terza fase della costruzione, si manifestano fenomeni di distorsione che possono raggiungere prodotti estremi di natura glossolalica o pseudo-linguistica. Compito dell'attore-docente, invece di interrompere il lavoro per ricondurre il sistema, è trasformare detti prodotti *insensati* in altrettante lingue *ludiche* utili alla ripresa indolore del processo di ingegneria.

Solo in questo modo, il punto permeabile dell'invenzione di una lingua inesistente si trasforma in un tessuto selettivo che lascia filtrare informazioni importanti ed è capace di rielaborare eventuali errori come elementi positivi da un punto di vista didattico-pedagogico. L'ottimizzazione dell'errore, naturalmente, favorisce la fluidità del lavoro e non inficia il tasso di motivazione degli attori coinvolti.

Un altro fenomeno che si presenta, spesso, durante le sessioni glottodrammatiche, è la tensione a legittimare gli errori relativi alle irregolarità linguistiche. Definiamo questo prodotto "logico" secondo l'ottica puramente linguistica di lingua logica o perfetta.

In effetti, per una situazione comunicativa urgente, l'attore-studente tende alla semplificazione del contesto linguistico, poiché non può semplificare gli altri contesti che non dipendono solo da lui, bensí da tutto l'insieme degli attori partecipante all'azione. Normalmente detto processo di semplificazione porta, inevitabilmente, ad un'applicazione stretta delle regole che non prende in considerazione tutte le forme irregolari previste dalla lingua in questione.

Tuttavia, i prodotti logici non rappresentano veri errori, bensí violazioni possibili delle regole, secondo un principio essenzialmente regolare. In realtà, non dimostrano una mancanza di conoscenze da parte degli attori, dal momento che le eccezioni linguistiche non rispondono a nessuna logica e tradiscono, di conseguenza, qualunque regola.

Se ben amministrato, dunque, detto fenomeno può rappresentare un punto di partenza irrinunciabile per l'attivazione di una fase di riflessione viva e soddisfacente, come una visione antididattica che porta l'attore-docente verso una rivalutazione continua della lingua che insegna. Questo, fondamentalmente, è il punto chiave per dare un senso ai possibili progressi della ricerca in ambiente glottodrammatico e glottopedagogico: *agire la lingua* –scritta od orale che sia–

significa ignorarne il carattere sacro, metterne in discussione la funzione e la capacità di comunicare sensi e significati, essere disposti ad accettare critiche, non sempre piacevoli, che sfociano –spesso in maniera inesorabile– nella sfera culturale del contesto linguistico.

Senza alcun dubbio, lo specchio glottodrammatico può rappresentare una porta aperta sulla costruzione di *curricula* interculturali davvero rispettosi degli studenti e della loro cultura. La sua potenzialità positiva, tuttavia, è direttamente legata al livello di preparazione dell'attore-docente.

Relazione di dipendenza diretta tra funzionalità metodologica e qualità dell'attore-docente

Uuno dei risultati più evidenti della ricerca glottodrammatica è il ripensamento della figura del maestro, attore tra gli attori del processo di insegnamento-apprendimento. Non un semplice distributore di informazioni e conoscenze, ma un membro esperto che agisce come fattore di stimolo ed elemento centripeto nelle dinamiche generate dal gruppo di attori-studenti L'impatto sulla concezione del magistero e sulla formazione docente, appare evidente e porta con sé ripercussioni di portata incalcolabile.

Riassumendo, possiamo affermare che la nostra ricerca mette l'accento su quattro caratteristiche significative:

- Attitudine interdisciplinare
- Formazione ampia e continua
- Creatività
- Marginalità.

L'attitudine interdisciplinare è la predisposizione umana e professionale all'uso ragionato e ragionevole di qualunque strumento teorico e materiale. Il riconoscimento della validità di ogni disciplina scientifica per raggiungere un determinato obiettivo didattico, porta il docente ad un'apertura praticamente infinita del proprio orizzonte formativo. Per alimentare quest'attitudine necessaria è importante lavorare, però, su creatività e formazione.

Formazione continua significa essenzialmente studiare sempre, senza sosta, con la capacità di trasformare le informazioni acquisite in strumenti utili per il lavoro. Ovviamente, detta capacità di trasformazione (o trasposizione disciplinare) richiede un livello di alfabetizzazione molto alto, aggiornato e criticamente appreso. La

formazione agisce come elemento allenatore dalla creatività e stimolo per lo sviluppo di una vera attitudine interdisciplinare.

La creatività è un elemento irrinunciabile della professionalità di un docente. Appartiene alla famiglia concettuale della fantasia, e pur tuttavia va ben oltre l'elemento fantastico. In altri termini, creare non è sinonimo di fantasticare, bensí la somma razionale di elementi razionali ed irrazionali; sognare ed immaginare, piú la capacità di costruire qualcosa di concreto con ciò che si sogna e si immagina: questo è creare. Quello che chiamiamo romanticamente *talento* svolge un ruolo importante nel processo di sviluppo della capacità creativa, eppure detta capacità si impara e si mantiene viva attraverso lo studio e la pratica. Un docente incapace di creare non è un pessimo maestro... semplicemente non è un maestro.

Attitudine interdisciplinare, formazione continua e creatività sono elementi fondamentali della professione docente, tuttavia l'elemento coagulante è rappresentato dalla capacità del maestro di mantenersi ai margini del processo di insegnamento-apprendimento. Chiamiamo detto fattore coagulante "marginalità". In effetti, la tentazione di un maestro di occupare il centro del processo didattico è forte, e piú alto è il suo tasso di talento, piú forte è detta tentazione. Abbiamo osservato, nel corso della ricerca, come un docente-protagonista assuma una funzione centrifuga dentro il processo, espellendo verso i margini tutti gli studenti che non condividano i suoi obiettivi e le sue aspirazioni, quelli che non raggiungano un determinato livello o quelli che, semplicemente (si fa per dire) non dimostrino un atteggiamento da lui considerato *all'altezza.*

In effetti, la ricerca glottodrammatica propone un profilo del docente complesso che prevede un alto livello formativo ed una formazione continua e completa, un sistema di conoscenze che abbraccia la pedagogia generale, la psicologia, tutti i rami della linguistica (tecnici o teorici che siano), la neurologia, le arti drammatiche, le comunicazioni di massa, e tutte le discipline che il docente stesso consideri utili ed opportune nella propria azione educativa, insomma un docente capace di progettare il proprio *curriculum* professionale in funzione di un ampio *curriculum* didattico diretto al conseguimento soddisfacente di una serie di obiettivi. Nel caso specifico del docente di lingua e cultura, inoltre, appare necessaria una forte alfabetizzazione sociale e culturale integrata al patrimonio di conoscenze puramente linguistiche.

Perché, anche se l'attore-docente deve occupare un posto marginale, tuttavia il suo livello di preparazione e la sua capacità di aggiornamento rappresentano nodi decisivi, da un punto di vista qualitativo, nel processo di insegnamento-apprendimento.

Un maestro cosí, costa. E molto. Richiede un investimento continuo per la propria formazione e merita un trattamento economico all'altezza dell'impegno professionale richiestogli. Deve lavorare in un ambiente ideale che non danneggi il lavoro didattico, tecnologicamente attrezzato ed architettonicamente adatto ad un'azione pedagogica. Ha bisogno di una vera libertà di cattedra nel quadro di programmi elastici, duttili e modulari; una libertà che egli –per la propria traiettoria formativa– sa dominare perfettamente secondo le necessità integrate del gruppo sociale a cui appartiene, dell'universo simbolico in cui opera e dell'individuo unico e irripetibile che è ogni studente tra gli altri studenti. Direbbe a questo proposito Edward De Bono:

> uno studente e un professore laterali e creativi, che cercano insieme la novità, procedono in modo illogico, a 'salti', da un pensiero all'altro. Interessati alla ricchezza, non selezionano strade vecchie, ma ne aprono di nuove, generano quanti piú possibili approcci alternativi anche dopo aver trovato quello piú promettente, oppure cercano di trovare nuovi modi di vedere le cose allo scopo di trovare qualche soluzione. Si muovono allo scopo di muoversi, non si muovono solo verso qualcosa, ma si muovono spinti dall'interesse di muoversi; progettano un esperimento per vedere se un'idea può essere modificata, si muovono intorno al problema senza scopo apparente o direzione alcuna. Spesso dicono: 'Stiamo cercando, ma non sappiamo cosa fino a che non l'avremo trovata'. Saltano avanti e poi colmano i vuoti, esplorano i sentieri meno probabili, assicurano che una soluzione sarà individuata, ma non dannoalcuna garanzia sull'eccellenza della soluzione.[12]

Bibliografia

AUSEBEL , D. P., NOVAK, J. D., HANESIAN, H., *Educational Psicology: A cognitive View*. New York, Holt, Rinehart & Wiston, 1978.

[12] Troviamo questo paragrafo in Edward De Bono, *Il pensiero laterale*, p. 93. Anche se l'autore lo riferisce a un altro contesto...

BERGER P. L., LUCKMANN T., *La realt come costruzione sociale*, Bologna, Il Mulino, 1969.

DE BONO, Edward, *Il pensiero laterale*. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2000.

KRASHEN, S., *Second Language Acquisition and Second Language Learning*. New York, Pergamon Press, 1981.

VIGOTZKY, Lev Semionovich, *Pensamiento y lenguaje*. Buenos Aires, Lautaro, 1964.

VISENTIN Daniele, Paolo PAGLIAI, *Metodo del maestro-studente*. México/Venezia, Laboratorio Glottodidattico e Glottopedagogico LaGG-ITALS, 2000.

La Sardegna: un'isola quasi sconosciuta. La storia, la lingua

ANNA MARIA SATTA
Universidad Nacional Autónoma de México

La storia

La Sardegna, con i suoi 23.800 kmq, è per estensione la seconda isola del Mediterraneo, dopo la Sicilia. È conosciuta soprattutto come meta turistica, ma non tutti gli italiani conoscono le sue complesse e travagliate vicende storiche.

Le prime tracce della sua civiltà risalgono all'epoca nuragica. I nuraghi, che sono una caratteristica unica di quest'isola (se ne trovano circa seimila in tutta la Sardegna), sono formazioni ciclopiche a forma di tronco di cono, costruite con grandi massi naturali sovrapposti a secco (come le rovine di Micene in Grecia), ed erano probabilmente adibiti a fortezze abitate e a depositi di viveri: alcuni sono circondati da resti di capanne e da interi villaggi preistorici. La loro origine è ancora avvolta dal mistero.

I primi documenti storici ci parlano di incursioni di Fenici sulle coste sarde: questi provenivano da quello che è oggi il Libano, sbarcavano durante le loro navigazioni e arrivarono a stabilirsi sul territorio, fondando alcune città: Kalaris (l'attuale Cagliari), Nora, Sulcis e Tharros.

L'isola fu in seguito sottomessa dai Cartaginesi con le armi (verso la metà del VI secolo a. C.), tranne la zona centrale che resistette ferocemente a questi dominatori, come del resto anche a quelli successivi (la zona è conosciuta attualmente con il nome di Barbagia, con evidente etimologia da "paese barbaro"). In seguito però sorse una civiltà mista sardo-punica, costituita da caste sociali di aristocratici, plebei, liberi e schiavi.

Sappiamo che nella lotta di Roma contro Cartagine la prima ebbe la meglio. Ma ormai i sardi erano diventati un popolo cartaginese e resistettero a lungo ai romani. Si ricordano ancora due eroi della resistenza sarda contro i romani, Amsicora e il figlio Josto, e ne è tanto viva la memoria storica che esistono strade delle città sarde a

loro intitolate. Mi risulta che anche qualche sardo porta, o ha portato, il loro nome... La resistenza antiromana durò 127 anni, fino al secondo secolo a. C., ma alla fine la Sardegna venne conquistata e divenne provincia romana; il cristianesimo soppiantò le religioni preesistenti. Le province dell'interno, le piú fiere e combattive, resistettero anche alla nuova religione, che vi entrò molto piú tardi.

I romani costruirono edifici, villaggi e strade, svilupparono l'agricoltura e il commercio e soprattutto l'attività mineraria (carbone, ferro, argento, ossidiana), in cui impiegavano schiavi locali e anche cittadini romani deportati, i condannati *ad metalla*.

Nel 19 d. C. vennero deportati in Sardegna, con un editto dell'Imperatore Tiberio, quattromila ebrei romani, allo scopo di liberarsi della loro presenza e con la speranza che il clima malsano dell'isola li sterminasse. Sappiamo solo che questi ebrei si assimilarono completamente al resto della popolazione e attualmente in questa regione italiana, a differenza di altre, non esiste una comunità ebraica.

A questo proposito vorrei dire che la Sardegna ha avuto sempre la fama, e probabilmente non a torto, di terra insalubre (la malaria è stata endemica fino alla metà del '900, causando innumerevoli vittime). Si ricorda una frase di Cicerone, che evidentemente aveva una pessima opinione dell'isola e dei suoi abitanti: "Omnia quae Sardinia fert, homines et res, mala sunt; etiam mel, quod in ea insula abundat, amarum est" (Tutto ciò che produce la Sardegna, uomini e cose, è pessimo; anche il miele, che in quell'isola abbonda, è amaro). In quanto alla seconda affermazione, non aveva torto: il miele sardo ha un sapore dolce-amarognolo, che lo rende peraltro piú pregiato per certi palati.

Nel 456 d. C., quando l'impero romano era già in franca decadenza, sbarcarono in Sardegna i vandali (già stabiliti nelle attuali Algeria e Tunisia), i quali, di ritorno dalla penisola dopo aver saccheggiato Roma, occuparono tutte le città della costa, come pure la Corsica e le isole Baleari. Ma il regno dei vandali durò relativamente poco, terminò nel 533 quando l'Impero bizantino riuscí a rientrare in possesso dell'isola.

Il papato di Gregorio Magno incominciò ad opporsi al potere dei rappresentanti nell'isola dell'Impero di Oriente; si sa che i sardi gli mandavano grandi quantità di grano e viveri in cambio della sua protezione. Il dominio bizantino sull'isola durò circa 300 anni. In questo periodo si verificarono incursioni di ostrogoti e longobardi, oltre a innumerevoli scorrerie di arabi: questi ultimi sbarcavano,

conquistavano bottino e schiavi, ma non arrivarono mai a una vera e propria conquista del territorio: devastarono le coste ma non riuscirono a sottrarre l'isola a Bisanzio. Il periodo bizantino fu disastroso per la Sardegna, per lo stato di abbandono e l'insaziabile cupidigia degli amministratori che ridussero la popolazione a uno stato di miseria incredibile.

Le incursioni arabe sempre piú minacciose provocarono l'intervento delle repubbliche marinare di Pisa e Genova, che ben presto iniziarono a combattersi fra di loro per contendersi l'influenza commerciale sull'isola: è in questo momento che iniziò in Sardegna l'epoca dei cosí chiamati "Giudicati". Il *judex provinciae* delegava i suoi poteri a quattro luogotenenti dei territori di Cagliari, Torres, Arborea e Gallura, che verso il 900 cominciarono ad autogovernarsi. Possiamo dire che questo è stato l'unico periodo in cui i sardi hanno goduto di uno stato di indipendenza, in cui ciascun territorio, chiamato *giudicato*, era considerato un regno sovrano e in cui le decisioni non erano attribuite al governante, ma ai rappresentanti del popolo riuniti in un parlamento, chiamato *corona de logu*, cui partecipavano con voto consultivo i *majorales* piú ricchi e potenti e il clero e, pare, il popolo, anche se abbiamo ragione di dubitarne. La *Carta de logu* era la base giuridica di questo governo: era stata emanata dalla giudicessa di Arborea, Eleonora, moglie del genovese Brancaleone Doria, la quale è tuttora considerata il simbolo dell'indipendenza sarda.

Pisani e genovesi influirono decisamente sul sorgere e poi sulla fine di questo periodo di indipendenza. Dante, nella *Divina commedia*, cita personaggi di questo periodo storico: nell'Inferno pone Michele Zanche, vicario del giudice di Gallura, e dalla famiglia toscana Della Gherardesca, proprietaria di vasti possedimenti in Sardegna, proveniva il celebre conte Ugolino, incarcerato e condannato a morire di fame dal suo ex alleato arcivescovo Ruggieri.

Nel 1297 il papa Bonifacio VIII istituí un ipotetico *regnum Sardiniae et Corsicae*, concedendolo come feudo al re di Aragona Jaime II detto *El Justo*; ma solo dopo 26 anni di infruttosa diplomazia l'Aragona si decise a conquistare la Sardegna con le armi, strappandola a quello che restava del regime dei giudicati.

Nel 1323 Jaime II si alleò con il giudice di Arborea, occupando i territori pisani di Cagliari e Gallura e la città di Sassari, cui diede il nome di Regno di Sardegna e Corsica; nel 1354 gli aragonesi conquistarono Alghero e la trasformarono in una città completamente catalana, che conserva tuttora le sue caratteristiche iberiche. Il regno

di Aragona finí per togliere definitivamente il dominio dell'isola ai giudicati sardi. Il regno di Sardegna rimase in mano degli spagnoli per 400 anni, dal 1323 al 1720, ed è durante questo periodo che la popolazione assorbí molte tradizioni, usi e costumi, espressioni linguistiche e modi di vivere della Spagna.

Dopo un breve passaggio nelle mani dell'Austria a seguito della guerra di successione spagnola, nel 1718, con il trattato di Londra l'isola venne ceduta ai duchi di Savoia, principi di Piemonte, e fu cosí che la Sardegna diventò "italiana". Questo periodo fu caratterizzato da numerosissimi moti di ribellione e feroci repressioni da parte del nuovo potere dominante.

Tra gli altri provvedimenti amministrativi e legislativi, nel 1820 venne emanato il cosiddetto "Editto delle chiudende", triste episodio con cui, con l'abolizione dei feudi, si creò la proprietà privata della terra. Al grido di *serradebonde!* (rinchiudetevi!), si permetteva a chiunque di recintare quanta piú quantità di terra poteva: naturalmente solo i ricchi potevano pagare mano d'opera per recintare grossi appezzamenti di terreno. Con il nascere del latifondo, finí la proprietà comunale della terra e sorsero come reazione violenti e agguerriti movimenti popolari. La risposta del governo fu una repressione spietata, i morti si contarono a migliaia.

Una delle risposte (e conseguenze) dello stato di assoggettamento cui è da sempre stata sottoposta l'isola, è il banditismo, fenomeno endemico dovuto alla struttura agropastorale dell'economia e alla storia di "colonia" interna del paese. In questo contesto vige la terribile legge della faida (giustizia di propria mano), come rifiuto, ampiamente giustificato, della giustizia delle istituzioni ufficiali dello "stato centrale", visto spesso come lontano, incomprensibile, tiranno e burocratico. Ho visto con i miei occhi scritte sui muri di paesini sardi, "a fora sos colonialistas" (fuori i colonialisti), o ancor peggio "a fora sos italianos" (fuori gli italiani). Sono espressioni eccessive ed esasperate, ma giustificate da uno stato d'animo tuttora diffuso tra gli isolani, la sensazione di essere da sempre trascurati dai governi centrali, usati come colonia punitiva: si ricordi la deportazione degli ebrei al tempo di Traiano e, piú recentemente, al tempo del fascismo, in cui la minaccia frequente per i funzionari pubblici disubbidienti o scomodi per il regime era "ti sbatto in Sardegna". Ci fu anche la devastazione della natura da parte del regno sabaudo: i boschi di alberi d'alto fusto che coprivano l'isola furono trasformati in carbone per favorire la nascente rivoluzione industriale del Piemonte.

Lo sfruttamento economico si verifica anche nell'attualità: il settore turistico isolano è gestito da capitale straniero (come la Costa Smeralda dell'Aga Khan) o nazionale, e solo in minima parte è gestito a livello locale.

Nel 1847 si formò il regno di Piemonte e Sardegna, con un unico Parlamento e un solo governo; nel 1861, con la formazione del regno d'Italia, l'isola entrò a formar parte dello stato italiano unificato. Il resto è storia recente e nota.

La lingua

Perché tracciare questo panorama storico? Sappiamo che la lingua e il suo sviluppo diacronico sono strettamente legati alla storia di un paese. Non si può quindi prescindere dalla storia per illustrare una situazione linguistica. Cercheremo di collegare questi due aspetti – storia e lingua– per poi parlare brevemente della lingua che i sardi parlano attualmente.

La lingua sarda consta di quattro varietà principali (oltre ai rispettivi dialetti locali): il logudorese (nel nord-ovest), il gallurese (nel nord-est), il nuorese o barbaricino (nella parte centrale), il campidanese (nel sud dell'isola). Nella stessa Sardegna esistono isole alloglotte: il catalano (nella città di Alghero), il ligure o tabarchino (a Carloforte e Calasetta) e il corso, in Gallura. In questo studio, ciononostante, non si parlerà in dettaglio delle quattro varietà della lingua, ma del "sardo" in generale. Gli studiosi di filologia romanza hanno stabilito che "il sardo è una lingua neolatina cosí come lo sono portoghese, spagnolo, catalano, provenzale, francese, ladino, italiano, rumeno".[1] Le lingue dei vari dominatori che hanno influito in gran parte sulla formazione del sardo nelle sue varietà sono senza dubbio il latino prima e successivamente lo spagnolo, nei ben quattro secoli di dominazione dell'isola.

Probabilmente molti sanno che nel sardo una desinenza prevalente è la vocale *u*, di chiara derivazione latina. Solo per dare qualche esempio, cito *issu* (quello), e di qui gli articoli *su* (maschile) e *sa* (femminile).

Nel lessico troviamo *mannu*: grande (da *magnus*); *pacu*: poco (da *paucus*); *domu*: casa (da *domus*); *iskire*: sapere (da *scire*); *femina*:

[1]Max Leopold Wagner, *La lingua sarda, spirito e forma*, p. 5.

donna (da *foemina*); *omine*: uomo (da *hominem*, accusativo di *homo*). Anche nella sintassi abbiamo costruzioni come *at a cantare* (*habet cantare*); *ca*: perché (da *quia*) e la *t* nella terza persona del verbo (*cantat*).

Per quanto riguarda lo spagnolo, darò solo alcuni esempi, i piú noti, del lessico derivato al sardo da questa lingua: *manta* (coperta), *coette* (mortaretto), *luego* (dopo), *lastima* (peccato!), *cara* (faccia), *gana* (voglia), *mesa* (tavola), *prancia* (ferro da stiro), *sindria* (anguria), *barattu* (a buon prezzo), *vusté* (voi, pronome di riguardo), *stangu* (rivendita di tabacchi), *cicara* (tazza, attraverso il náhuatl *jícara*), *matessi* (lo stesso, dal catalano *mateix*) e inoltre gli articoli plurali *sos* e *sas*.

Fino alla metà del secolo scorso il sardo era la lingua maggiormente parlata in Sardegna; l'italiano era riservato ai ceti colti (minoritari, ovviamente), che peró erano quasi sempre bilingui. La maggioranza del popolo era analfabeta.[2]

Attualmente la situazione della lingua sarda è abbastanza preoccupante: per la crescente scolarizzazione e la diffusione dei *mass-media*, oltre che alla maggiore mobilità degli abitanti, le due lingue, il sardo e l'italiano, interferiscono una con l'altra in misura sempre piú notevole. Secondo una studiosa sarda, Ines Loi Corvetto, esistono cinque possibilità espressive in questa scala: dialetto tradizionale, dialetto italianizzante, italiano interferito, italiano regionale, italiano standard.[3]

Ormai il sardo tradizionale è parlato correttamente solo dalle vecchie generazioni, mentre è rifiutato dai giovani. Viene usato solo in contesti di tipo informale con parlanti della stessa area linguistica, ma anche in questi casi è in forte regresso, essendo considerato come segno discriminante di appartenenza sociale. Inoltre, data la frammentazione linguistica, i sardi delle diverse aree parlano fra loro l'italiano, ormai usato come lingua franca. Da notare inoltre che nessuna varietà possiede una terminologia tecnica, che viene presa ovviamente dall'italiano.

L'italiano quindi si afferma a scapito della varietà dialettale, ma in forma sempre piú ibrida; ironicamente questa forma mista è

[2] Voglio citare qui un episodio: nella prima guerra mondiale si mandarono al fronte truppe da tutta Italia, tra cui contadini e pastori analfabeti. Le migliaia di sardi che parlavano solo la loro lingua dovettero essere raggruppati in una unità militare, la Brigata Sassari, perché i soldati non avrebbero potuto intendersi con altri militari provenienti dalle varie regioni. Alla fine della guerra, si parlò dell'"eroica Brigata Sassari": infatti nessuno è ritornato vivo.

[3] Ines Loi Corvetto, "Gli italiani della Sardegna", *Italiano e oltre*, X, 1995, pp. 111-115.

chiamata "italiano *porcheddinu*" (porcellino), con intenzione evidentemente denigrante.

Vediamo ora le forme piú comuni di queste interferenze, nel caso di dialettofoni con basso grado di scolarizzazione.

Aspetto fonetico

È rilevante il raddoppiamento delle consonanti semplici e la chiusura/apertura delle vocali "e" ed "o".

Aspetto morfosintattico

- Uso polivalente della preposizione "a": "L'ho visto a molti"; "Sto partendo a Continente".
- Uso di "a" con il complemento oggetto: "Ho visto a Giovanni".
- Uso perifrastico del gerundio: "L'ho visto entrando in casa"; "C'era l'acqua scendendo".
- Uso (assai frequente) di "essere" invece di "stare"con il gerundio: "Sono venendo", "ero studiando".
- Uso di "avere" come ausiliare nei verbi riflessivi: "Mi ho comprato un paio di scarpe".
- Posposizione del verbo: "Capito mi hai?"; "Il giornale vuoi?"; "Mangiato avete?"; "Stanco sono".
- Costruzioni antifrastiche usate come superlativo: "Già è poco bello questo ragazzo! (quanto è bello questo ragazzo!)". Quest'ultima struttura sintattica anomala è una precisa regola della grammatica sarda.[4]
- Uso esclusivo del passato prossimo: il passato remoto non è mai usato.
- Uso di *tutto* o *tutti* ridondante nelle interrogazioni: "Chi tutti c'erano?"; "Cosa tutto hai visto?"
- Uso del soggetto implicito diverso da quello della principale: "Hanno messo un tappeto sotto i piedi della nonna per non raffreddarsi".
- Omissione dell'articolo con nomi di parenti o professioni: "La macchina di zio", "la lezione di professor Pinna", "la ricetta di dottor Solinas".

L'italiano parlato quindi presenta gravi distorsioni derivanti dall'interferenza con il sardo. Ma anche la lingua sarda, per questa situazione di interazione linguistica, si è impoverita e lo sarà sempre piú con la scomparsa delle vecchie generazioni. Anche a livello politico locale, oltre che dagli studiosi della lingua, questa situazione è vista

[4] Cfr. Roberto Bolognesi, *Un programa sperimentale di educazione lingustica in Sardegna. Limba e curtura de sa Sardigna.*

con preoccupazione. La giunta regionale (ricordo che la Sardegna è una regione autonoma a Statuto speciale con Parlamento locale) ha emanato una serie di provvedimenti per la conservazione della lingua: esiste una legge regionale (del 1999) a favore dell'insegnamento del sardo nelle scuole. Ignoro se questa legge venga attualmente rispettata.. Esiste anche un provvedimento in applicazione della Carta europea delle lingue regionali minoritarie, ratificato recentemente in Italia dalla Camera dei deputati, dove si prescrive che "il servizio pubblico destini almeno un canale televisivo o radiofonico nelle lingue regionali o minoritarie tutelate in Italia" (tra queste sono incluse il catalano, il ladino, l'occitano, il croato, lo sloveno e l'albanese).

In Corsica da anni esistono questi canali regionali: la TV pubblica France 3 trasmette programmi in lingua corsa.

Da ricordare che il regime fascista proibiva l'uso del sardo nelle scuole, e gli alunni (come del resto in altre regioni italiane) venivano castigati se usavano la lingua materna. Oggi, parlano solo l'italiano il 70,6% dei sardi; alternano italiano con il dialetto il 6,8%; parlano solo il dialettoil 21,1%.[5]

Bibliografia

Barreca, Ferruccio *et al.*, *Breve storia della Sardegna.* Torino, ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione italiana, 1965.

Bolognesi, Roberto, *Un programma sperimentale di educazione linguistica in Sardegna. Limba e curtura de sa Sardigna.* Universit di Colonia, www. spinfo. uni-koeln. de/ mensch/ sardengl, 2001.

Casula, Francesco Cesare, *La historia de Cerde a.* Sassari, Mediterranea, s/d.

Guida Turistica Illustrata. Olbia, Balzano,1982.

ISTAT, "Lingua italiana e dialetto", Notiziario 18-XII-1989.

Lampis, Silvio, Tullio De Mauro, *et al.*, *Scuola e bilinguismo in Sardegna.* Cagliari, Edizioni della Torre, 1991.

Loi Corvetto, Ines, "Gli italiani della Sardegna", *Italiano e oltre*, X, 1995, pp. 111-115.

Wagner, Max Leopold, *La lingua sarda, spirito e forma.* Berna, Francke, 1950.

[5] Dati tratti da "Lingua italiana e dialetto", Notiziario ISTAT,18-XII-1989.

La lingua italiana dei segni, sul teatro

Maria Cristina Secci
U.N.E.D. Madrid

La Lingua dei Segni Italiana



La Lingua Italiana dei Segni (LIS) per sordi, è una lingua completa, nazionale ma con forti differenze regionali, e non si riduce ad un'imitazione della realtà. Ha proprie regole sintattiche e grammaticali, un vocabolario, un tracciato culturale, in realtà parecchio differenti dalla sorella lingua italiana.

Il vantaggio in teatro è di un'immediatezza impareggiabile: il segnare spezza l'aria e materializza i contenuti. Il corpo è vivo e subisce innumerevoli variazioni in base agli impulsi che il contenuto attiva: non solo in generale l'espressione della gioia e del dolore o di altri grandi stati psichici, ma la capacità di selezionare un particolare e di trasmetterlo, lingui-sticamente e non oralmente, attraverso l'uso del corpo. La lingua dei segni sa infatti essere precisa, ed è capace di farsi portatrice di qualsiasi contenuto. Ciò non significa silenzio perché nei suoi contatti col corpo spesso lo piega a percussione: le mani battono, si incontrano, picchiettano e ciò crea ritmo e quindi musica. Verso tale direzione si orienta il personale interesse nei confronti di questa lingua, e il mio intervento si basa sull'esperienza teatrale con i segni e non tanto su una competenza scientifica. La lingua dei segni, anche se finora trascurata dagli udenti, entra di diritto, ed io credo si distingua, tra le espressioni artistiche contemporanee.

Ripercorrendo brevemente la storia della lingua dei segni, fu un monaco benedettino, Pedro Ponce de León (1520-1584) ad utilizzare un primo alfabeto manuale, e si sa che utilizzava una configurazione per ogni lettera dell'alfabeto, metodo che fu poi trascritto da Bonet nel 1620 in un testo intitolato *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar los mudos*. La prima scuola pubblica la dobbiamo invece all'abate francese d'Epée che la fondò nel 1770, elaborando una lingua dei segni sulla base di quanto –e come– espresso dai suoi stessi allievi. Il suo metodo venne poi ripreso e perfezionato dall'abate Sicard (1742-1822).



Un religioso nordamericano, Thomas Gallaudet, visitò la scuola di Parigi e vi rimase sino ad imparare il metodo educativo promosso da Sicari. Rientrando negli Stati Uniti invitò un insegnante sordo, Laurent Clerc, ad insegnargli i segni durante la traversata. Nel 1817 venne inaugurata la prima scuola nordamericana per sordi a Hartford, nel Conecticut, mentre in Italia venne fondata nel 1784 dall'abate Silvestri precedentemente inviato presso l'abate d'Epée per impararne il metodo. Nel corso del XIX secolo vennero aperti numerosi istituti per l'educazione dei sordi gestiti in generale da religiosi.

Fu negli anni '60 che un ricercatore statunitense, William Stokoe, iniziò a studiare la comunicazione tra sordi, arrivando alla conclusione che non si trattava di una semplice mimica ma di una vera e propria lingua, provvista –come detto– di grammatica e sintassi, e capace di esprimere qualsiasi messaggio.

I segni, in funzione di significanti, sono il risultato della combinazione di quattro parametri fondamentali quali *configurazione*, *luogo*, *movimento* e *orientamento*. Possiamo dire che esiste una sorta di corrispondenza tra i fonemi che formano le parole nella lingua italiana e le configurazioni che riproducono i segni nella LIS, e che rappresentano quindi la materia base su cui si articolano i segni stessi.

Una *configurazione* equivale ad una esatta posizione delle dita e della mano, il *luogo* è lo spazio utilizzato dal segnante, il *movimento* e *l'orientamento* sono le variazioni dinamiche applicate alla configurazione stessa. Come dire che a seconda del movimento, dello spazio utilizzato e dell'orientazione data ad una stessa configurazione si ottengono segni e quindi significati diversi.

Si può parlare poi di vere e proprie regole sintattiche e grammaticali, espresse attraverso la variazione della configurazione con altri fattori quali durata, intensità, ampiezza o ripetizione. Per fare un esempio, un plurale viene espresso con la ripetizione di un segno: non solo "albero" ma "albero-albero-albero..., che significa quindi "alberi". L'espressione del viso, l'orientamento del capo e del corpo aiutano ulteriormente la comprensione della frase. In una locuzione negativa il capo si orienta lateralmente mentre in una interrogativa il corpo si sposta leggermente in avanti e le sopracciglia si corrugano. Si tratta in realtà di espressioni presenti anche nella lingua orale e che comunemente utilizziamo e siamo capaci di leggere ed interpretare facilmente.



Esiste poi il tempo verbale: tutti i segni realizzati nello spazio immediatamente adiacente al corpo del segnante appartengono al presente, così come uno spostamento in avanti indica il futuro o un segno orientato dietro le spalle suggerisce un passato.

L'ordine della frase è in parte invertito rispetto alla lingua orale e spesso l'oggetto anticipa il verbo. Ad esempio: "Ieri sono andato al cinema" diventa "Ieri io cinema andare-fatto". Il complemento oggetto precede il verbo, quest'ultimo si coniuga indicando esplicitamente la persona, ed il passato si forma, in tutti i verbi e persone, incorporando –attraverso un segno specifico– il significante "fatto". Vengono però omesse, nella locuzione segnata, preposizioni, articoli e congiunzioni. Tale omissione non si verifica in una variante della lingua dei segni più vicina alla lingua orale, chiamata Italiano Segnato Esatto (ISE),

dove la frase viene segnata riproducendo lo stesso ordine e composizione della corrispondente orale, incluse le preposizioni, il genere, le congiunzioni etc.

Per quanto riguarda i nomi di persona, geografici o termini stranieri, per i quali non esiste un segno specifico, vengono di norma espressi attraverso un alfabeto manuale che rappresenta le lettere dell'alfabeto, e che viene eseguito con una sola mano all'altezza del collo del segnante. Anche tale alfabeto varia a seconda del paese e si modifica nel tempo. Spesso i nomi di persona propri vengono espressi con un segno che evoca una caratteristica fisica o caratteriale e possono richiamare ad esempio il fatto che una persona porti degli occhiali o sia particolarmente alta o abbia capelli ricci etc.

Non esiste una lingua dei segni internazionale, anche c'è un progetto in tal senso, ma nei diversi paesi sono state tramandate lingue diverse, con varietà locali e perfino regionali. È pur vero che due sordi di nazionalità diverse riusciranno comunque ad avere una comunicazione di base soddisfacente, ma è necessario capire che si tratta di lingue diverse quando si parla di ASL (Lingua dei Segni Americana) o LSM (Lingua dei Segni Messicana) o LIS (Lingua dei Segni Italiana).

La Lingua dei Segni in teatro

Passiamo ora al segno in teatro. Esistono diverse compagnie in Italia e nel mondo e persino dei festival dedicati a compagnie di sordi anche se per la maggioranza non professioniste.

L'esperienza personale iniziò con lo studio dei segni per due anni presso un istituto rivolto a coloro che decidono d'impararne la lingua. I miei insegnanti erano sordi segnanti e i compagni di corso udenti o sordi riabilitati oralmente. Durante la fase finale del corso avanzai la proposta al gruppo di studio (proposta inizialmente calorosamente rifiutata) di un laboratorio di teatro intitolato appunto "Segni di Teatro", con lo scopo di sperimentare insieme tecniche teatrali e lingua italiana dei segni. L'idea era quella –lo ripeto– di sperimentare, ed era quindi impossibile assicurare o sapere a quali risultati saremmo giunti o quali avremmo inevitabilmente mancato.

Il progetto di laboratorio, che complessivamente durò quasi tre anni, rappresentò per noi sempre e comunque un'operazione di

carattere non esclusivamente teatrale, ma anche sociale e culturale, ritenendo la lingua e la cultura dei sordi un patrimonio unico col dovere della più ampia diffusione. Gli spettacoli erano pensati non solo per un pubblico di sordi, di norma esclusi dal circuito tradizionale di teatro, ma anche per un pubblico di udenti affinché potessero avvicinarsi alla lingua e cultura sorda. A volte più che teatro sembrava toccare sconosciuti tasti di danza-teatro, con la buona complicante nel nostro caso, di un lavoro con persone adulte senza formazione artistica. Non erano né attori né danzatori, eppure erano sempre pronti, ricettivi, ovviamente eloquenti (fin troppo, a volte il problema era modularne l'intensità).

Da tale progetto nacquero due lavori, il primo intitolato *Mediterranei flash* nel 1998, e il secondo, *Ex voto*, risultato poi finalista al Premio Scenario organizzato dall'Ente Teatrale Italiano nell'edizione 1999-2000. La compagnia che si formò, prima Teatro VedoVoci, poi Campineutri Teatro, non godeva di alcun finanziamento pubblico e basava la propria attività sull'autofinanziamento. La mia funzione all'interno del progetto era di direzione artistica.

In *Mediterranei flash* alcune scene di classici del teatro, da Shakespeare a Euripide e altri testi contemporanei, vennero riscritte –prima in italiano e di seguito in LIS– e adattate per essere teatralmente ambientate nell'area mediterranea.



Il risultato furono delle carrellate di micro-situazioni viste dalla prospettiva privilegiata dell'Italia, dei *flash* di vita su alcune tra le popolazioni –slave, albanesi, algerine e curde– che abitano o che ruotano attorno al Mediterraneo. Il secondo spettacolo, *Ex voto*, concentrava invece una serie di riflessioni sulla pittura e arte messicana, ma anche sulla sua situazione politica contemporanea, con un riferimento diretto alla strage, nel dicembre del 1997, di 45 indios ad Acteal, in Chiapas.

Con la lingua dei segni la possibilità di una ricerca dell'espressività e del movi-mento corporeo è talmente precisa da risultare chirurgica: un testo può essere tradotto in segni che lasciano danzare il corpo, affinché ogni sguardo, ogni inclinazione delle dita non solo evochi una suggestione, ma esprima un contenuto preciso. Per tale ragione fondamentale ai fini del nostro progetto di laboratorio, fu il fatto di usare il teatro come teatro: l'urgenza dei contenuti non doveva partire dall'utilizzo del segno stesso. Il percorso fu quello di lavorare coi segni ma parlando di *altre* cose, proseguendo una linea politica di teatro, con corpo e voce al servizio di una idea, di una protesta, di un contenuto. Questo era per noi la differenza: il segno era un –valoroso– mezzo e non il –variabile– contenuto.

Problemas comunes en la traducción de películas

CLARA FERRI

Existen dos formas de traducir películas, así como todo tipo de material audiovisual, del idioma original al idioma del país en que se van a difundir: la traducción para el doblaje y la traducción para subtitulaje. En algunos países, como Italia, España y Estados Unidos, es mucho más difundida la primera técnica, mientras que en otros, como los países del Norte de Europa, se prefiere la segunda. La elección entre las dos se basa en razones históricas y políticas, así como económicas y culturales.

El doblaje ha tenido mayor difusión, sobre todo en el medio televisivo, ya que lleva las películas al alcance del público de cualquier edad y extracción social (hasta los analfabetos). Sin embargo, es más costoso y conlleva un mayor trabajo de post-producción, sin alcanzar muchas veces una buena calidad y así perjudicando la aceptación por parte del público.

En Italia dicha técnica se difundió en los años del fascismo, cuando era obligatorio traducir al italiano cualquier texto extranjero, incluyendo los nombres propios, fenómeno que interesó también otros ámbitos (literatura, música, deporte, moda, *comics*, radio, vida social, etc.). Por esta razón, el público se ha acostumbrado a ver películas y series dobladas al italiano y no recibe bien el material subtitulado, difundido sólo en festivales de cine, como Venezia, Trieste y otros, o entre el público no oyente, en algunos canales televisivos y salas cinematográficas.

Italia se jacta de tener una de las mejores escuelas de doblaje, pero la calidad de la actuación, aun siendo muy alta, no alcanza los niveles de la actuación original, ni permite apreciar las verdaderas cualidades recitativas de los actores. Además, la industria cinematográfica italiana contrata a menudo los mismos actores para doblar las voces de varias estrellas del cine, y el resultado es que éstas son recordadas como muy parecidas en sus actuaciones. Es el caso, por

dar un ejemplo, de Ferruccio Amendola, quien desde décadas dobla las voces de Al Pacino, Robert De Niro, Dustin Hoffman, entre otros. Sin embargo, hay también doblajes bien logrados, como el de Woody Allen por Oreste Lionello, quien tiene una voz muy parecida a la del actor; o también el doblaje de Oliver Hardy (el "gordo"de la pareja El Gordo y El Flaco) por parte de un magnífico Alberto Sordi, quien logró reproducir el efecto "raro" de su acento inglés en el público estadounidense, cambiando la acentuación de las palabras e imitando el acento inglés en italiano.[1] Y, más recientemente, el doblaje de las caricaturas de los Simpson, que traspone las caracterizaciones de los diversos personajes en el contexto italiano, utilizando acentos de varias regiones.

El subtitulaje, cuyos orígenes se remontan a la época del cine mudo, es una técnica más económica y preferida por los cinéfilos por ser muy discreta, pues permite al espectador apreciar la actuación original y no altera de ninguna manera las elecciones del director.

Cuanto a la traducción, tanto para el doblaje como para el subtitulaje, se trata de una actividad poco considerada a nivel profesional y académico, a menudo subestimada, y que, en cambio, requiere de profesionalismo y de capacitación específica.[2] En líneas generales, se puede afirmar que la traducción para el doblaje es relativamente más sencilla que la del subtitulaje, ya que no tiene tantas limitaciones de tiempo y espacio como la primera: sólo hay que tomar nota de dónde empieza el diálogo que se traduce y respetar los tiempos en que los labios de los actores se mueven, posiblemente tratando de

[1] El acento marcadamente inglés de los dos actores se debía a que, no teniendo en los albores del cine la tecnología para separar el sonido de la imagen, o sea el doblaje, Laurel y Hardy repetían el rodaje de cada escena en lenguas diversas, lenguas que por supuesto no conocían, cuyas palabras, con una aproximada grafía fonética, leían en grandes carteles. Su italiano resultaba entonces pronunciado en una forma muy cómica, que sin embargo los identificaba con el público, y que Sordi supo imitar cuando se empezó a doblar las películas.

[2] De hecho, mientras abundan los tratados los manuales de traducción, la traducción de películas no está tomada regularmente encuenta por los autoires. Recordamos entre los tratados sobre traducción, el cásico de Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*; el último de Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*; más general, Bruno Osimo, *Propedeutica della traduzione*; y para el tema específico, me han sido de utilidad también el texto de Elisa Perego, *La traduzione audiovisiva*, y los artículos de Federica Scarpa, "Metodologia traduttiva" contenido en su más general *La traduzione specializzata*; el Susan Bassnett, "Aspetti principali della traduzione" en su *La traduzione teoria e pratica*,,y el de Bruno Osimo, "La traduzione per il cinema" en el *Manuale del traduttore*.

emplear palabras cuya pronunciación requiera una articulación similar a la de la lengua de actuación. La desventaja de este tipo de traducción es que es aún menos retribuido y reconocido a nivel profesional que la traducción para subtitulaje.

En ámbito cinematográfico, la traducción para el subtitulaje es la más difundida en México y la que presenta el mayor nivel de complejidad y dificultad operativa. Personalmente es la técnica que más he trabajado y que prefiero, por lo que los ejemplos que daré serán exclusivamente tomados de películas subtituladas.

La traducción de subtítulos

A diferencia de la traducción escrita, ya sea técnica, literaria o divulgativa, la traducción para el subtitulaje tiene varias desventajas: para empezar, los honorarios de traducción para subtitulaje generalmente aplicados están muy por debajo de los de otros tipos de traducción. Para dar un ejemplo, 120 minutos de material audiovisual implican alrededor de 50 horas de trabajo y son remunerados en promedio con 2,000-2,400 pesos. Asimismo, el subtitulaje permite una confrontación directa del texto original con el resultado de la traducción. Al igual que en la traducción escrita con texto a frente, el subtitulaje está expuesto a la crítica del público que entiende tanto la lengua de partida como la de llegada, más que la traducción para doblaje, en donde se sobrepone el texto traducido al texto original. En este sentido, los errores garrafales de quien subtitula se quedan en la memoria del público y son objeto de críticas severas.

Además de traducir los textos orales, el traductor tiene también la tarea de sincronizar los subtítulos con los tiempos de entrada y salida del audio, una labor muy complicada, y que podríamos erróneamente considerar más técnica que intrínseca de la actividad de traducción. Sin embargo, se trata de una fase del trabajo que corresponde principalmente al traductor, ya que en muchos casos, para poder lograr encajar los subtítulos en los tiempos de filmación, se necesita condensar el texto, elegir la parte de los diálogos más indispensable y emplear sustituciones oportunas; un trabajo que sólo el traductor puede y debe realizar.

En la práctica, al traductor se le entrega un video, generalmente en formato VHS, en donde aparece un código de tiempo (un contador progresivo) que marca horas, minutos, segundos y cuadros, que

corresponden en México a un treintavo de segundo y en Europa a un veinticincoavo de segundo. La captura de los tiempos es complicada, ya que requiere de una precisión absoluta al segundo (como con el programa más difundido, el Systimes) y hasta al cuadro (con un programa más sofisticado y especializado, que se llama Subtitler). No existe la posibilidad de ver el subtitulaje a video previamente a la edición final para su eventual corrección, salvo en las últimas versiones muy costosas y poco difundidas de dichos programas, así que muchos errores tanto ortográficos como técnicos pueden pasar desapercibidos en una corrección de estilo de un texto que se visualiza en la pantalla de computadora o, menos frecuentemente, en papel impreso.

Asimismo, la traducción para subtitulaje presenta numerosas dificultades operativas. Para empezar, los tiempos de trabajo son generalmente muy cortos: tanto canales televisivos como agencias de subtitulaje contemplan en promedio cinco días hábiles de trabajo para traducir una filmación de cerca de 120 minutos, obligando al traductor a trabajar a ritmos muy cerrados y así penalizando considerablemente la calidad de la traducción.

El hecho de no contar siempre con el guión original de las películas complica la actividad de traducción, sobre todo cuando la calidad del audio es muy baja o los diálogos son en un dialecto no familiar al traductor.

Otra de las dificultades más frecuentes de traducir películas italianas es la velocidad de la dicción de los actores: en particular, en el cine italiano, sobre todo de los años '60 y '70, se acostumbraba una dicción muy rápida, tendencia que ha ido ligeramente reduciéndose en los '80, '90 y en la actualidad. Por lo tanto, para traducir películas de esos años se debe recurrir constantemente a la síntesis y resulta muy difícil poder restituir íntegramente un texto original.

Pero es difundida también otra forma de lograr una traducción de una película de un idioma a otro: se trata de una técnica más informal y menos profesional, que consiste en la traducción del guión para su subsiguiente subtitulaje o doblaje.

Cuando las productoras quieren reducir los costos de traducción y subtitulaje de péliculas, en lugar de acudir a un traductor para que realice todo el proceso, le mandan a traducir el guión y luego encargan el subtitulaje a algún técnico que no habla el idioma de partida; esto porque en el subtitulaje y en el doblaje los honorarios se calculan por cada minuto de filmación y no por la cantidad de diálogos, pero en la traducción escrita se calculan según el número de palabras o caracteres

efectivamente traducidos y a menudo resulta más conveniente. En muchos casos, como veremos después, la calidad de la traducción es muy discutible y son frecuentes los errores, puesto que el traductor no trabaja viendo el video y puede incurrir en malos entendidos.

Algunos problemas

Pasando al análisis de los problemas de la traducción para el subtitulaje de películas, hay que subrayar que la tipología de texto es obviamente la de la lengua hablada, que es mucho más sencilla que la de la lengua escrita y que permite muchas veces una traducción literal y el empleo de expresiones comunes y populares que en otros ámbitos, como la traducción literaria, no son tan comunes. Y justo por esta razón, sobre todo aplicándolo al caso de traducción de películas al idioma español –con sus variedades de la península ibérica y de América Latina– es recomendable no utilizar una lengua estándar, sino la variedad local del castellano, para lograr un máximo entendimiento e identificación por parte del público .

Sin embargo, existen muchos problemas concretos de traducción, que merecen un énfasis especial. Quiero hacer hincapié en el hecho que dichos problemas no siempre tienen soluciones satisfactorias, como podremos ver en los ejemplos que presentaré a continuación.

En algunas ocasiones, se emplean en los diálogos refranes populares, que a veces tienen su correspondencia en español y a veces no la tienen. En este último caso, lo más recomendable es tratar de expresar el concepto contenido en el refrán con palabras simples.

De la película *Signore e signori, buonanotte*:

(Un grupo de militares tiene que intervenir para desactivar una bomba y el capitán sortea al soldado que tendrá que hacerlo en primera persona):

CAPITANO: 36, 37, 38, 39, 40, 141. Tirabucchi, sempre fortunato. Tocca a te. Beh, non sei orgoglioso?	CAPITÁN: 36, 37, 38, 39, 40, 141. Dichoso Tirabucchi, te toca. ¿No te sientes orgulloso?
TIRABUCCHI: Sono molto orgoglioso, ma ho moglie.	TIRABUCCHI: Estoy orgulloso, pero tengo esposa.
CAPITANO: Ciccia! Il nostro motto non è forse "A chi tocca la castagna, se la sbuccia e se la magna"? Tirabucchi, te la magni!	CAPITÁN: ¡Ni modo! ¿Acaso nuestro lema no es "Al que quiere azul celeste, que le cueste"? ¡Tirabucchi, que te cueste!
TIRABUCCHI: Signorsì.	TIRABUCCHI: Sí, Señor.

Aparece aquí un refrán que logré traducir con un refrán mexicano muy parecido –aun con algunas variaciones de significado–, así como una expresión típica de la lengua hablada.

En cambio, hay casos en que expresiones comunes se pueden traducir con un refrán popular o viceversa:

De la película *Uomini e lupi*:

(Unos habitantes de un pueblo amenazado por los lobos hablan con la esposa de un cazador de lobos para tratar de convencerlos a ayudarlos)

Abitante: E non potete mandarli da un'altra parte 'sti benedetti lupi?	Habitante: ¿Y no pueden alejar esos dichosos lobos?
Moglie del luparo: Ma il lupo comanda lui, mica si fa comandare.	Esposa del cazador de lobos: El lobo manda, no se deja mandar.
Un altro abitante: Quando c'è li lupi, i pastori nostri scappano come lepri.	Otro habitante: Cuando llegan, los pastores corren como liebres.
Moglie del luparo: Ognuno fa il mestiere suo.	Esposa del cazador de lobos: Zapatero a tus zapatos.

Otro problema de traducción son las frases en doble sentido, no tan comunes en Italia como en México –con la complicación del albur–, pero a veces recurrentes. En estos casos, es muy difícil una traducción fiel y hay que recurrir a la fantasía y a la asonancia.

De *Roma Fellini*:

(En un teatro popular de los '40 se presentan varios espectáculos de variedad, entre los cuales un trío de cantantes de swing*)*:

Presentatore: Ed ecco a voi il trio Fisa. Ho detto "Fisa" e non quella parola che avete capito voi. Brutti sporcaccioni.	Presentador: Aquí con ustedes el trío Fanocha. Dije "Fanocha" y no lo que ustedes pensaron. Mentes cochambrosas

También el uso de jergas y modismos puede constituir un verdadero lío para el traductor, porque es difícil encontrar correspondencias entre idiomas distintos y más aún cuando se trata de palabras de uso local y hasta dialectales, como en el siguiente ejemplo tomado de la película *La proprietà non è più un furto*:

(*Un actor disfrazado por mitad de hombre y por mitad de mujer declama en un escenario una parte de el soneto burlesco "Er padre de li santi" de Giuseppe Gioachino Belli, 1832, escrito en dialecto romanesco*):

Attore: Er cazzo se po' di' radica, ucello Cicio, nerbo, tortore, pennarolo	Actor: El pito se puede llamar leño, pájaro Verga, nabo, pistola, fierro

Pezzo-de-carne, manico, cetrolo	Pedazo de carne, longaniza, pepino
Asperge, cucuzzola e stennarello.	Badajo, camote y estaca.
Cavicchio, canaletto e chiavistello	Vara, palo y tranca
Er gionco, er guercio, er mio, nerchia, pirolo,	Polla, miembro, puro, rifle
Attaccapanni, moccolo, bruggnolo,	Mástil, plátano, bastón
Inguilla, torciorello e manganello.	Palanca, sacacorchos y macana.
Zeppa e batocco, cavola e tturaccio,	Vaina y machete, chile y candela
E maritozzo, e cannella, e ppipino,	Birote, banano, pistón
E ssalame, e ssarciccia, e ssanguinaccio.	Salchichón, chorizo, moronga.

Lo que traté de hacer en este caso fue buscar correspondencias entre estos términos y formas comunes en español, tratando de respetar, cuando es posible, el campo semántico, y cuando no, buscando palabras con la misma carga de doble sentido.

El empleo de groserías en el lenguaje común conlleva también ciertas dificultades de traducción, no tanto a causa de la tan temida censura, sino por el fenómeno de desemantización de las mismas, que interesó Italia a lo largo de los últimos cincuenta años. En otras palabras, la dificultad mayor no es emplear palabras coloridas que puedan escandalizar al público, sino discernir entre groserías empleadas como tales y groserías desemantizadas, que ya entraron a formar parte del lenguaje común en Italia, perdiendo su connotación vulgar. Actualmente es bastante improbable que el traductor experimente algún tipo de presión por parte de los comitentes para la autocensura o una censura posterior. Para darles un ejemplo, en un episodio de la película *Signore e signori buonanotte* se presentan varias groserías que traduje de la siguiente manera, y que salieron íntegramente al aire en Canal 11:

(Un contador fue encerrado en un sótano por la policía por haber ofendido a un público oficial):

POLIZIOTTO: Grida perché forse lui *presentisce* il pericolo.	POLICÍA: Grita porque tal vez presienta el peligro.
CAPO DELLA POLIZIA: Ma lui chi? Di chi parlate?	JEFE DE LA POLICÍA: ¿Quién? ¿De quién hablan?
POLIZIOTTO: Del ragionier Pandolfini.	POLICÍA: Del contador Pandolfini.
CAPO DELLA POLIZIA: Non mi dirà che ancora detenete in stato di fermo momentaneo quel ragionier Pandolfini arrestato tre anni orsono per avere detto ad un agente l'epiteto "Non voglio essere rotto i coglioni"?	JEFE DE LA POLICÍA: No me diga que aún detienen provisionalmente a ese contador desde hace 3 años por decirle a un agente "No quiero que me estén chingando".
POLIZIOTTO: Le dico sì, purtroppo, avendo per colpevole disguido fatto scadere i termini del fermo di polizia.	POLICÍA: Pues sí, ya que por error se vencieron los términos de detención.

CAPO DELLA POLIZIA:
Ma per Giove, cazzone, tre anni avete fatto passare? Fatelo uscire immediatissimamente, magari di soppiatto dalla porta retrospettiva.

JEFE DE LA POLICÍA:
Diablos, pendejo. ¿Han dejado pasar tres años? Sáquenlo de inmediato, de preferencia a escondidas, de la puerta anterior.

Lo que muchas veces se confunde como autocensura por parte del traductor es en realidad una elección conciente del mismo por la transposición de groserías o expresiones vulgares en vez de la traducción literal.

Pero también es reprochable no emplear palabras consideradas "fuertes" para no escandalizar al auditorio. Es el caso, por ejemplo, de la película *La vespa e la regina* (traducida como *Mi placer prohibido*), transmitida por el Canal 22:

(Una roquera lesbiana canta en un antro gay una canción en sintonía con su forma de vida):

La fica è rica e me la porto fino in Costa Rica.

La prica es rica y me la llevo hasta Costa Rica.

No había ninguna necesidad de inventar una palabra para evitar de ser explícitos. El resultado es bastante ridículo y no restituye la idea original.

Asimismo, pueden presentarse términos que expresan conceptos históricos poco conocidos por un auditorio extranjero. En estos casos, cuando no existe correspondencia en español, al traductor no le queda más que indicarlos en cursiva, por lo menos manifestando al público que se trata de algo intraducible y difícilmente explicable en ese contexto. En la película *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* en un diálogo aparece el término *Uomo Qualunque*, que corresponde a una particular agrupación política de los años '40. Lo tuve que traducir como *Hombre Cualquiera*, un concepto totalmente desconocido al auditorio mexicano, pero al menos escrito en cursiva para hacer referencia a una realidad sociopolítica típicamente italiana y, por eso, intraducible.

Por supuesto, la traducción no puede sustituir el conocimiento cultural necesario para entender por completo un texto fílmico, literario y de otros géneros. Y menos logra ser exhaustiva cuando el traductor no dispone de instrumentos de aclaración propios de su oficio, como las notas a pie de página, o tiene severas limitaciones espaciales y temporales.

En *Come te nessuno mai* hay una escena en que un grupo de estudiantes de preparatoria ocupan la escuela y en una asamblea estudiantil uno de los participantes pide la palabra, pero es inmedia-

tamente callado por la mayoría a gritos de *di-ess-ino, di-ess-ino*, es decir exponente o simpatizante de los *Democratici di Sinistra* (DS), un partido moderado de izquierda. La traductora, probablemente no sabiendo cómo traducir este término o desconociendo su significado, lo tradujo como *sí y no, sí y no* por su asonancia. Y ese grito tan desgarrado resultó sin sentido para el auditorio. En mi opinión, hubiera sido mejor poner *diessino* en cursiva o bien traducirlo como "reformista" o "moderado".

Asimismo, en la película *La vespa e la regina* aparece el término *paninaro*, que fue traducido como "el del pan". Sin embargo se trata de un término común, sobre todo en la Milán de los años '80, que identificaba a aquellos jóvenes pequeño-burgueses, tendencialmente clasistas y de derecha, que usaban ropa firmada (rompevientos Monclair, botas Timberland, jeans Armani, etc.) y solían reunirse en restaurantes de comida rápida como Mc Donald's (una novedad en aquellos años para los jóvenes italianos) y comer tortas y hamburguesas conocidas por su término genérico como *panini*. Se trata de algo difícil de traducir, pero que se podría acercar al concepto mexicano de "fresa" o "junior" o "Pirrurri".

Cuando, en cambio, se presentan conceptos socioculturales típicamente italianos, se puede tratar de encontrar una correspondencia local, aunque la traducción no será fiel, como en el siguiente ejemplo tomado de la película *La proprietà non è più un furto*:

(Una joven y hermosa mujer se casa con un carnicero rico y mayor, quien la trata como su prostituta privada):

DONNA:	MUJER:
Me sento come 'na cosa. Io so' 'na cosa. Anzi, tante cose. Tette, cosce, pancia, bocca Io so' tanti pezzi. Tanti pezzi de 'na cosa. E vivo come se fossi un vaso pieno de buchi. M'hanno portato via da casa come se porta via 'na scatola de pelati.	Me siento como un objeto. Yo soy un objeto. Es más, muchos objetos. Tetas, piernas, vientre, boca. Yo soy muchas piezas. Muchas piezas de un objeto. Y vivo como si fuera un florero lleno de hoyos. Me llevaron de mi casa como se lleva una lata de frijoles.

En este caso, el término *barattolo di pelati*, es decir lata de jitomates pelados, un producto presente en cualquier casa italiana, no surtiría el mismo efecto en México, ya que no se trata de un producto tan común. Por eso preferí sustituirlo con el término "lata de frijoles", mucho más difundido en este país. No se trata, entonces, de un error de traducción, sino de una interpretación y adaptación a la situación local.

Diverso es el caso de la traducción de juegos de palabras, donde la dificultad se eleva considerablemente, sobre todo cuando se emplea el lenguaje de los gestos, o términos que aluden a conceptos socio-

culturales intraducibles. En la película a episodios *Le streghe*, en particular en el episodio "La strega sulla luna" de Pier Paolo Pasolini, protagonizado por Totò y Ninetto Davoli, Totò, famoso actor de grandes capacidades mímicas y expresivas, actúa como Ciancicato Miao, un viudo que busca una nueva esposa y encuentra a una guapa sordomuda, Silvana Mangano, así que para comunicarse con ella utiliza el lenguaje de los gestos:

CIANCICATO MIAO (TOTÒ):	CIANCICATO MIAO (TOTÒ):
Tu 6 sposata?	Tú estás casada?

Obviamente no me fue posible reproducir el juego de palabra de *tu 6 (sei) sposata*, porque la palabra *sei*, que en italiano corresponde tanto al número seis como a la forma verbal "eres" o "estás", no tiene otra interpretación en español más que la de número.

De igual manera, Totò quiere mimar la palabra *sottoscrizione*, que en italiano es una palabra compuesta por *sotto* (que corresponde al prefijo sub- o a la preposición abajo) y el término *-scrizione*, es decir "-scripción". Entonces, se sube al techo de una casa, indica *sotto* (o sea, abajo) y mima la acción de escribir para que Silvana Mangano entienda la palabra *sottoscrizione* (o sea, suscripción).

CIANCICATO MIAO:	CIANCICATO MIAO:
Sotto... sottoscrizione	Abajo... suscripción

Tampoco en este caso logré traducir el juego de palabras. Y aun más, cuando Totò quiere representar la palabra *colletta*, es decir "colecta", recurre otra vez a la mímica y a la asociación de ideas (indica el cuello, para evocar la palabra *colletto*, muy similar a *colletta*):

CIANCICATO MIAO:	CIANCICATO MIAO:
(*indica il collo*)	(*indicando el cuello*)
BASCIÙ MIAO (NINETTO DAVOLI)	BASCIÙ MIAO (NINETTO DAVOLI)
Sì, sì, 'na colletta.	Sì, sì, una colecta.

En *Signore e signori, buonanotte* también vemos cómo un juego de palabras que se refiere a conceptos socioculturales típicamente italianos resulta difícilmente traducible para un auditorio extranjero:

(Marcello Mastroianni representa a un cronista de un noticiero televisivo que lee las noticias del día):

...l'EPTI, Ente per la Scarcerazione dei Tubi Innocenti...	...el IPETI, el Instituto para la Excarcelación de los *Tubos Inocentes*...

Los *Tubi Innocenti* son unos tubos de aceros, muy comunes y conocidos en Italia, que toman su nombre de la fábrica que los produce. Pero *innocenti*, que bien puede ser, como en este caso, un apellido, significa "inocentes". De aquí el juego de palabras del locutor sobre la "excarcelación de los tubos inocentes". Pero a un publico no italiano el concepto no resulta claro y el traductor de películas no tiene ni el tiempo ni el espacio para explicárselo.

Igualmente complicada es la traducción de partes en rima, en realidad no muy comunes. Como en el caso de la traducción de poesía, aunque con las debidas diferencias dado el menor grado de dificultad, el traductor tiene que buscar forzosamente una correspondencia en rima en la lengua de llegada, porque obviamente la musicalidad de la rima del audio original lo obliga a tratar de reproducirla en los subtítulos. En este esfuerzo, el traductor tiene el derecho a tomarse ciertas licencias para lograr la rima, pero siempre y cuando no le cambie el sentido a las frases originales.

De la película *Signore e signori, buonanotte*:

(Vittorio Gassman interpreta a un inspector de policía que tiene que arrestar a un rico malhechor. Las partes en rima pertenecen a una voz en off, *mientras que los personajes hablan normalmente)*:

(VOCE IN *OFF*): L'Ispettore Tuttunpezzo non mi piego e non mi spezzo questa sera va in missione nella villa di un marpione	(VOZ EN *OFF*): El Inspector Puroacero No me doblo, no me quiebro esta noche va en misión a la villa de un ladrón
(VOCE IN *OFF*): Si avvicina quatto quatto silenzioso come un gatto con lo sguardo suo di lince egli tosto si convince che al servizio del dovere è capitato in alte sfere Tuttunpezzo dice "Huè, che l'avesse fatto a me?"	(VOZ EN *OFF*): Se acerca silencioso como gato en acoso con su mirada de lince luego luego se convence que cumpliendo con su deber en altas esferas se fue a meter Puroacero dice: "¿Ay, que me lo hubiese hecho a mí?"
ISPETTORE TUTTUNPEZZO Il commendator Palese... e non mi dire che non c'è perché faccio eseguire l'ordine. La casa è circondata.	INSPECTOR PUROACERO El comendador Palese... y no me digas que no está porque mando a ejecutar la orden. La casa está rodeada.
MAGGIORDOMO: Si vuole accomodare? Prego.	MAYORDOMO: ¿Quiere pasar? Adelante.
(VOCE IN *OFF*): Tuttunpezzo fa irruzione nella casa del marpione e sa già che la sua veste è di fare il guastafeste	(VOZ EN *OFF*): Puroacero hace irrupción en la casa del ladrón y ya sabe que su don es arruinar la situación

ma purtroppo è il suo mestiere
romper l'uovo nel paniere

Pero está consciente Puroacero
De ser el ave de mal agüero

Ispettore Tuttunpezzo:
Hue, non facciamo scherzi, eh, sono l'Ispettore Tuttunpezzo.

Inspector Puroacero:
No haga trampa. Soy el Inspector Puroacero.

(Voce in *off*):
Tuttunpezzo a questo punto
sente odore di bisunto
e da finto tonto agisce
per veder come finisce

(Voz en *off*):
Puroacero de repente
la trampa presiente
y actúa como si nada
para ver cómo acaba

(Al inspector trata de seducirlo o despistarlo la señora de la casa, para evitar que proceda con la detención de su marido)

(Voce in *off*):
Ma a quel far della padrona
Ha capito l'antifòna

(Voz en *off*):
Viendo como ella actuó
él la *onda agarró*

(La señora le da órdenes de realizar algunos servicios, como si él fuera uno de los meseros de la fiesta)

(Voce in *off*):
Per veder come finisce
Tuttunpezzo la *seguisce*
Poco dopo, infatti, è chino
a sturare un lavandino
E da questa nuova mossa
sente che l'affar s'ingrossa
Egli pensa: "sta padrona
è davvero molto bona"
ma soggiunge: "sono un capo
e in servizio non m'arrapo"

(Voz en *off*):
Para ver cómo termina
él la sigue a la cocina.
Poco después Puroacero
le arregla el fregadero.
Y con esta operación
siente agrandarse la cuestión.
Él piensa, "esta patrona
está de veras muy buenona"
pero añade, "soy un señor,
no me excito en mi labor"

(intenta la señora ofrecerle una rebanada de ananás con whisky)

(Voce in *off*):
Egli chiesesi tra sé:
"Ananasso ma che è?"
Ma anche questo lo subisce
per veder come finisce

(Voz en *off*):
Él se pregunta: "Tal vez
¿Piña? ¿Qué es?".
Pero también se la traga
para ver cómo acaba

(El Comendador Palese finge no encontrar su saco para irse, y el Inspector Puroacero sospecha)

(Voce in *off*):
È davvero un incidente
o un subdolo espediente?
Finto tonto com'è d'uopo
vuol veder qual è lo scopo
E sta allerta, sempre pronto
poco finto e molto tonto

(Voz en *off*):
¿En verdad es un accidente
o un solapado expediente?
Se hace tonto como de costumbre
quiere ver con certidumbre
Siempre alerta y atento
poco listo y no contento.

(Le hacen entender al Inspector que en medio de la fiesta, el Comendador no puede irse con él)

(Voce in *off*):
Tuttunpezzo solo resta,

(Voz en *off*):
Puroacero solo se quedó

sente gli echi della festa	y la fiesta escuchó
lo squittir delle signore	a las señoras y su chismerío
e gli auguri al senatore	al senador y a su gentío
e pian piano nel suo petto	y poco a poco al escuchar
nasce l'ombra di un sospetto	él empieza a sospechar
D'improvviso s'incupisce	Se oscurece de repente
ormai sa come finisce	ahora ya *le cae el veinte*
Forse è il fascino segreto	Tal vez el fascinante secreto
dell'ambiente inconsueto	del ambiente inconsueto
che lo induce a cambiar forme	a cambiar forma lo induce
grinta, gesti ed uniforme	y uniforme, y se reduce
fino al punto di parere	hasta casi ser como
tale e quale a un cameriere.	un perfecto mayordomo.
Certo, lui sbuccia l'arancia	Claro, pela la mandarina
senza prendere la mancia	sin percibir propina
perché sa che è suo destino	ya que sabe, su destino
di servire al cittadino	es servir al ciudadano.
Poi ha un ultimo conato	Tiene una última tentación
di far fede al suo mandato	de servir a la nación.

(Finalmente, quedan que el Comendador será detenido el día siguiente)

Commendator Palese:	Comendador Palese:
No, stasera no.	No, hoy no.
Ispettore Tuttunpezzo:	Inspector Puroacero:
Ripasso domani?	¿Paso mañana?
Commendator Palese:	Comendador Palese:
Facciamo una cosa, Le telefono io	Vamos a hacerle así: yo le llamo.
(Voce in *off*)	(Voz en *off*)
Tuttunpezzo con certezza	Puroacero ciertamente
non si piega e non si spezza	no se rinde fácilmente
ma se trova chi lo frega	mas si encuentra quien lo tiente
pria si spezza, poi si piega	primero se rinde y luego se vende.
ma se trova chi lo frega	mas si encuentra quien lo tiente
pria si spezza, poi si piega	primero se rinde y luego se vende.

En este caso, tuve que encontrar un nuevo nombre al inspector para poder mantener las rimas y me tomé no pocas "licencias poéticas" para lograr reproducirla, pero el efecto es muy parecido al que querían surtir los autores de la película.

Los errores

Entre los errores más comunes de traducción podemos sin lugar a duda mencionar el caer en las trampas de los "falsos amigos", es decir palabras, expresiones y frases idiomáticas que tienen un parecido en español, pero diferente significado. Muchas veces éstas se interpretan en manera equivocada. En la muy recomendable publicación de Anna Maria Satta y Liony Mello, *Falsi amici, veri nemici*, editada por el Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras de la

Universidad Nacional Autónoma de México, hay un capítulo divertidísimo dedicado a malas interpretaciones de falsos amigos en la traducción de películas italianas, que muchas veces denotan un escaso conocimiento de la lengua y de la cultura de partida por parte del traductor.

Pero no sólo los falsos amigos traen en engaño a los traductores, sino también muchos términos que requieren un conocimiento sociocultural del país. Por ejemplo, en algunas ocasiones el nombre *Ombretta*, nombre propio de persona, es traducido como "sombrita", como si se tratara de un apodo de cariño entre parejas en vez de un nombre propio. De por sí, no es recomendable traducir los nombres propios, aunque tengan su correspondencia en español, pero estos casos son aún menos aceptables.

Otro error imperdonable es brincar algunos diálogos, fenómeno que se verifica en muchas ocasiones, causando siempre una reacción negativa en el público. Aunque sean transparentes y muy cortos, el traductor tiene la obligación de traducir toda clase de diálogos, siempre y cuando los tiempos y el espacio lo permitan. La superposición de diálogos lo obliga en muchas ocasiones a dar prioridad a los diálogos más importantes. En este sentido las películas, por ejemplo, de Federico Fellini son muy difíciles de traducir: muchos personajes hablan al mismo tiempo y a menudo repiten hasta el cansancio la misma frase o palabra, agraviando mucho los subtítulos.

En la traducción escrita del guión para su subsiguiente subtitulaje, el resultado es frecuentemente muy desalentador, ya que a veces no existe correspondencia entre lo que aparece en video y lo que se escucha. Es el caso clamoroso de la versión para el cine de la película *Malena*, donde evidentemente el trabajo de traducción se había realizado con base en el guión escrito y sin siquiera compararlo con lo que aparecía en la pantalla. Un ejemplo vergonzoso que llegó a todas las salas del país.

De igual manera, es bastante molesto ver una película donde los tiempos no sean los adecuados: a veces los subtítulos están desfasados, es decir entran antes o después del audio; otras veces duran demasiado aburriendo al público o muy poco resultando prácticamente ilegibles.

Las traducciones de las películas son de propiedad de los comitentes, quienes adquieren de las casas productoras los derechos de explotación de las mismas y sucesivamente las mandan a traducir. Por tanto, no pueden ser utilizadas por parte de otros quienes hayan adquirido en un segundo momento dichos derechos.

Unos consejos

Para finalizar, quisiera recordar brevemente algunas reglas de edición, útiles para los que quieren emprender la profesión de traductor de películas. Se pueden reproducir máximo dos diálogos de diferentes personajes en cada subtítulo. Cuando una frase excede la duración o el espacio de un subtítulo, se divide en dos o más subtítulos, agregando antes y después tres puntos suspensivos para dar la idea de continuación en los siguientes segundos. Existe un tiempo mínimo y un tiempo máximo aceptables para leer un subtítulo, que van de 1 a 3 segundos, así como existe un número máximo de caracteres por subtítulo, es decir 50. Lo ideal es mantener siempre un promedio entre el tiempo mínimo y máximo, pero si la velocidad de dicción es muy alta se podrá elegir también el tiempo mínimo o tratar de sintetizar el sentido del subtítulo en un número menor de palabras, así como utilizar palabras más cortas. Algunos comitentes piden que el texto de las canciones sea de color azul, otros no, pero todos coinciden en pedir que el audio de grabaciones y de diálogos telefónicos se escriba en cursiva. Algunos también quieren que el de las voces en *off*, es decir afuera de la pantalla, se marquen en cursiva para que se entienda quién habla. Los letreros, los títulos y los créditos de las películas se escriben siempre en mayúsculas.

Bibliografía

Bassnett, Susan, "Aspetti principali della traduzione", *La traduzione, teorie e pratica*. Milán, Bompiani, 1993.

Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*. Milán, Bompiani, 2003.

Mounin, Georges, *Teoria e storia della traduzione*. Turín, Einaudi, 1965.

Osimo, Bruno, "La traduzione per il cinema", *Manuale del traduttore*. Milán, Hoepli, 1998.

Osimo, Bruno, *Propedeutica della traduzione*. Milán, Hoepli, 2001.

Perego Elisa, *La traduzione audiovisiva*. Roma, Carocci, 2005.

Scarpa, Federica, "Metodologia traduttiva", *La traduzione specializzata*. Milán, Hoepli, 2001.

Satta, Anna Maria; Liony Mello, *Falsi amici, veri nemici*. Mexico, UNAM, 1995.

Filmografía

Comencini, Luigi; Nanni Loy; Luigi Magni; Mario Monicelli; Ettore Scola, *Signore e signori, buonanotte*, 1976. (traducción para Canal 11)

De Leo, Antonello *La vespa e la regina*, 1999 (traducción para Canal 22)

De Santis, Giuseppe, *Uomini e lupi*, 1956. (traducción para Canal 11)

Fellini, Federico, *Roma*,1972. (traducción para Canal 11)

Muccino, Gabriele, *Come te nessuno mai*,1999 (traducción para Canal 22)

Pasolini, Pier Paolo, "La strega sulla luna" in *Le streghe*, 1967. (traducción para Canal 11)

Petri, Elio, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1969. (traducción para Canal 11)

Petri, Elio, *La propriet non pi un furto*, 1973. (traducción para Canal 11)

Tornatore, Giuseppe, *Malena,* 2000 (traducción para el cine)

La polvere del Messico. Problemi di traduzione

TOMÁS SERRANO
Universidad Nacional Autónoma de México

Un ricordo, in modo particolare, riaffiora ogni volta che penso a come sia cominciato il coinvolgimento vero, l'inizio di una vaga intuizione, divenuta poi consapevolezza che nulla sarebbe piú stato come prima. È un'immagine curiosa nella sua banalitá, la semplice attesa davanti alla macchina con l'ennesima rogna al motore, standosene sotto una tettoia di zinco su cui batteva una pioggia fine. Il meccanico la guardava senza dire niente, e ogni tanto sbirciava me, con un mezzo sorriso indecifrabile. La pioggia era solo una scusa. A nessuno, lí, importava nulla di bagnarsi, faceva abbastanza caldo da infradiciarsi comunque per l'umiditá, e starsene sotto quella tettoia era soltanto una buona occasione per smettere di fare le cose di sempre. L'uomo aveva un'etá indefinibile, forse era molto piú vecchio di quanto apparisse, indossava una tuta di cui si era smarrita ogni memoria dell'originario colore, e teneva le mani in tasca senza decidersi a fare quel che io speravo: dire cosa secondo lui avesse il motore e quanto tempo ci sarebbe voluto per rimetterlo in sesto. Il suo volto era perfettamente *messicano*, secondo l'immaginario di cui disponevo in quel mio primo viaggio: tratti vagamente "apache" come ero abituato a vederli al cinema e lontane ereditá andaluse, un po' spagnolo e un po' indio, ma di quelli alti, da yaqui del nord. Piú, oovviamente, i baffi bianchi e spioventi, che completavano il mio bagaglio da grande schermo ricco di Villa e Zapata posticci.

È questo un brano del libro La polvere del Messico[1] dello scrittore Pino Cacucci che io ho tradotto in spagnolo.[2]

Si tratta di un libro di viaggi il cui narratore è un italiano in giro per il Messico. Il suo proposito, immagino, è quello di condividere con i suoi lettori le sue esperienze in quelle terre lontane. Quali obiettivi avevo in mente io quando ho deciso di fare la traduzione in spagnolo per i lettori messicani che, probabilmente, conoscono meglio

dell'autore la realtà che descrive in 232 pagine? Le risposte sono molte e, direi, nessuna è banale.

Nel libro *Mira que si nos miran*, i suoi autori, Dietrich e Marlene Rall, parlano, fra altre cose, dello sguardo:

> Los que tienen el poder miran directamente, muchas veces ignorando que los observados se sienten agredidos. Se relata que, cuando a los europeos y estadounidenses ya no les bastaba mirar a los indígenas, para después describirlos en sus informes y libros para mejor conocer y dominarlos, sino que cuando empezaron a sacarles fotos, los indígenas temían perder sus almas.[3]

Non è strano ancora oggi vedere nei mercati del Messico l'indigena che si copre il volto con il *rebozo* di fronte allo straniero che tenta di ritrarla con la macchina da fotografia: il gesto, strano ai turisti, non esprime altro che il già detto. Ecco perché sorprende il modo di guardare di Pino Cacucci, il quale, consapevole di questo, molte volte rinuncia a essere lui a descrivere quello che vede e dà la parola all'indigena:[4] "Li mangiavo per avere la forza di sopravvivere, di crescere, li mangiavo per lottare con lo sfinimento, e per sopportare le dolorose pene della vita..." dice Maria Sabina, la sciamana mazateca, a proposito dei "funghi della percezione che noi occidentali volgarizziamo col miope aggettivo di 'allucinogeni'".[5]

> Y sobre otro aspecto existe un consenso: la imagen dice tanto omás sobre el individuo que observa y describe y sobre su trasfondo cultural que sobre los sujetos y los objetos observados. En la época de la comunicación y de la libre expresión, el cuestionamiento de las imágenes publicadas y la crítica de los discursos forman parte del intercambio cultural.[6]

Ecco un altro brano de La polvere del Messico che ci offre un'immagine del narratore:

[1] Pino, Cacucci, *La polvere del Messico*, Milano, Mondadori, 1992. Il brano trascritto è a p 8. D'ora innanzi si indicherá solo la pagina dei brani riportati.

[2] Pino Cacucci, *El polvo de México*, trad. Tomás Serrano, México, Joaquín Mortiz, 1996.

[3] Dietrich e Marlene Rall, *Mira que si nos miran*, p. 9.

[4] Vedi il cap. "Huautla sopra le nubi" in Pino Cacucci, *op. cit.*, p. 228.

[5] *Ibidem*, p. 29.

[6] Dietrich e Marlene Rall, *op. cit.*, pp. 28-29.

> Se qualcuno vi parla male di Città del Messico, è sicuramente un *extranjero* che non ha avuto abbastanza tempo per innamorarsene. Se a parlarne male è un messicano, vuol dire che non è un *chilango*: perché chi è cresciuto qui, per quanto possa sembrare impossibile a chi vi ha passato pochi giorni con gli occhi lacrimosi e la gola bruciante, ama il suo De-Efe di un amore viscerale e appassionato, che lo porta a sorridere di compassione se gli parlate dei suoi mille mali e di come vi giri la testa per il fumo e l'altitudine. "Se avrai pazienza, un giorno capirai" ti dicono con lo sguardo malinconico, perché in fondo il Distrito Federal non sempre ricambia l'amore dei suoi innumerevoli figli. Con l'estraneo, poi, sa essere cosí cattiva da farlo rimbalzare via al secondo giorno. Ma non sono neppure pochi quelli che, dopo una settimana o un mese, dimenticano persino le spiagge del Caribe e non se ne vanno piú. Per molti altri, invece, questa è la meta finale di un lungo incubo, il porto di salvezza dopo una vita di tormenta: non c'è un'altra metropoli che accolga tanti profughi, i piú del martoriato continente ma chissà quanti da ogni angolo del mondo. Alla maggior parte, Città del Messico non chiede nulla e finge di non vederli, a patto che facciano altrettanto. Gli sconfitti di tutte le guerre l'hanno scelta come rifugio, da quella di Spagna che qui è in parte continuata a quella odierna del Salvador, che di vinti e vincitori non ne ha ancora stabiliti... E accade che quando le guerre finiscono, e una dittatura si mette di lato lasciando il campo alla democrazia, i fuggitivi non tornino piú alla loro terra... La sua lunga tradizione dell'offrire un rifugio agli sconfitti, dipende certamente da una storia in cui i veri eroi, i miti tramandati, sono sempre dei vinti. Da Moctezuma a Cuauhtémoc a Villa e Zapata, i *chilangos* hanno sempre dimostrato un grande rispetto per la "nobiltà degli sconfitti" e un disprezzo viscerale per l'arroganza dei vincitori. (pp. 43-44)

A leggere questi brani, il lettore messicano ha la sensazione che chi gli parla è uno sconfitto come lui, uno che non finge di capire ma che capisce veramente. Sí, è uno straniero, ma non un *pinche güero* come lo stesso Cacucci definisce certi personaggi nel suo libro. Ed ecco che l'immagine che del prototipo dell'italiano si era fatto attraverso il cinema americano incomincia a cambiare per il lettore messicano. L'atteggiamento del narratore è quello che Daniel-Henri Pageaux, nel suo articolo "De la imaginería cultural al imaginario", definisce come *filia*:

> La filia representa el caso ideal de la comunicación intercultural. La realidad cultural ajena se mira positivamente a partir de una perspectiva igualmente positiva de la cultura propia. La filia se considera la expresión de un intercambio bilateral, vivo, de interés mutuo y aceptación recíproca. El otro es reconocido dentro de su alteridad y las diferencias existentes pueden comprenderse y aceptarse sobre la base de un diálogo simétrico.[7]

Pino Cacucci non solo cerca di captare le diverse manifestazioni delle immagini, la loro origine ed il loro effetto, ma vuole anche contribuire a mettere in chiaro il ruolo che hanno tali immagini letterarie nell'incontro delle diverse culture. Ecco un brano che illustra perfettamente quanto ho detto:

> Non si tratta di capire, ma di accettare che possano ancora esistere dimensioni senza tempo, immuni dallo scorrere dei secoli, dove i nostri valori perdono di senso. Bisogna crederci, nient'altro. A volte con rabbia, la rabbia di sentirsi estranei e comunque lontani, anche di un solo passo. E con infinita passione. Ma soprattutto con l'abbandono di chi rinuncia a cercare spiegazioni. (p. 229)

Se, d'altra parte, si pensa che il Messicano è un popolo permanentemente alla ricerca di una sua identitá –diviso com'è tra il suo passato indigeno e spagnolo, africano e orientale– ecco che *La polvere del Messico* contribuisce con il suo granello di sabbia a trovare una risposta anche in questo senso. Una risposta tanto utile quanto possono essere le pagine di scrittori come Octavio Paz, Carlos Fuentes ed altri che a spiegare questo fenomeno hanno dedicato pagine e pagine.

Come tradurre un libro cosí ricco, cosí appassionato e, nello stesso tempo, cosí appassionante? Sapevo che tutte le teorie della traduzione mi sarebbero servite, ma che nessuna in particolare mi sarebbe bastata. Ho deciso quindi di procedere senza il timore di tradire l'autore ma, piuttosto, con la chiara convinzione di essere fedele al testo o, addirittura, ai fatti narrati e descritti.

Il primo problema che è sorto è stato quello relativo alle voci dei personaggi messicani. L'autore dell'originale mi offriva la sua traduzione in italiano, io dovevo recuperare le voci originali in spagnolo. La sua era una traduzione, per lo piú, semantica. La mia, invece, doveva essere una traduzione non solo semantica ma anche pragmatica.

[7] Daniel Henri Pageaux, "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire", in Pierre Brunel e Yves Chevrel eds., *Précis de littérature comparée*, pp. 133-161

Sapevo che i personaggi erano piú familiari ai lettori messicani che non ai lettori italiani e, quindi, la loro caratterizzazione, il loro modo di esprimersi –date le nuove circostanze–, doveva essere coerente e credibile al pubblico messicano.

Il primo personaggio messicano che appare nel libro è don Venustiano: il nome ricorda un noto personaggio della rivoluzione messicana. Si tratta di un uomo di Zacatecas, un *norteño* –come pure *norteño* era Pancho Villa. Di lui, dice Cacucci:

> Don Venustiano avrá almeno settant'anni, ma si muove coi gesti di un ragazzo dallo sguardo malizioso e il sorriso ammiccante. A tradirne l'etá è solo la pelle *curtida* del volto, conciata come il cuoio di una sella che oltre al sole e al vento della Sierra Madre ha dovuto affrontare l'anidride solforosa della megalopoli... Don Venustiano venne a Cittá del Messico per trattare la vendita degli ultimi cavalli del padre, e col ricavato rilevó una piccola cantina [...]. (p. 11)

Ecco le prime parole del personaggio a proposito della cantina, e poi la mia traduzione:

> L'ho venduta perché alla famiglia di mia moglie, quello del *cantinero* sembrava un mestiere balordo... ma se fossero ancora vivi per vedere quanto può fruttare una cantina ai giorni nostri, **altro che convincermi di entrare nell'esercito!** (p.11)

> La vendí porque a la familia de mi mujer, el oficio de cantinero no le parecía... pero si vivieran para ver lo que puede dejar una cantina en nuestros días, ¡**ya parece que me iban a convencer de entrar en el ejército**!

Piú avanti, dice Don Venustiano:

> "Si chiama 'sottomarino': piú bevi la birra, e piú la tequila si rovescia fuori." Si asciuga i baffi, e conclude: "Tutte scemenze per perdere tempo". (p. 15)

> "Se llama submarino: entre más cerveza bebes, más tequila sale." Se seca el bigote y concluye: "**Puras pendejadas para perder el tiempo**".

Dice di nuovo Don Venustiano:

"... E se credi che noi siamo soltanto **un mucchio di pazzi attaccabrighe**... va bene lo stesso, **tanto, il Messico, non c'è straniero che possa capirlo fino in fondo**". (p. 17)

"... Y si crees que sólo somos **una bola de locos busca-broncas**... da lo mismo, **al fin y al cabo, a México, no hay extranjero que lo pueda entender cabalmente**".

In questi tre casi, la mia partecipazione si riduce a trovare le espressioni che meglio riflettono il livello di lingua del personaggio.

Un altro problema che dovevo affrontare riguardava le espressioni in spagnolo nell'originale. In alcuni casi, Cacucci aggiunge una traduzione in italiano per dare un'idea del concetto ai suoi lettori. Vediamo alcuni esempi:

Forse la presenza della mia guida con tanto di *sombrero norteño* non basta, soprattutto considerando che mi hanno visto scattare una foto, gesto tipico da *pinche güero*": l'aggettivo è piú o meno traducibile con "fottuto", mentre *güero* è chiunque abbia la pelle chiara, in questo caso uno straniero "viso pallido". (p. 13)

Io lascio l'espressione in corsivo per indicare che appare in spagnolo nell'originale, ma non traduco la spiegazione, considerando che è irrilevante per i lettori messicani. Nello stesso modo procedo con altri casi:

E ordina *Sacaremos ese güey de la barranca*, la cui traduzione reale potrebbe essere "quel tipo lo butteremo fuori". (p. 14)

Comunque, mi permetto di correggere il titolo della canzone: *Sacaremos a ese güey de la barranca.*

Procedo, invece, in modo diverso quando ritengo che la traduzione/spiegazione dell'originale rivela qualcosa di particolare al lettore messicano. Ecco un esempio:

Per certi versi preferisco la *pulquería*, che sarebbe la cantina dei poveri" (p. 14)

En cierto modo, prefiero la *pulquería*, que es una especie de cantina para pobres.

Un terzo aspetto riguardava la traduzione di pezzi di canzoni popolari messicane che in italiano segue un criterio puramente

semantico e che io ho deciso di ritradurre in spagnolo rendendo anche l'aspetto pragmatico:

> ...il paese di una vecchia ballata che dice "Qui la vita non vale niente, la si scommette e si rispetta chi l'ha vinta..." (p.37)

> ...el país de una canción que dice: **"La vida no vale nada, aquí se apuesta la vida y se respeta al que gana**..."

Direi che piú di una traduzione, in questo caso si tratta semplicemente di una trascrizione delle canzoni che il lettore messicano giá conosce.

A questo punto, mi faccio la domanda: dovevo conservare l'identitá del testo originale nella mia traduzione? La mia risposta è no. Non per un mio capriccio personale ma perché, destinato ad un pubblico diverso, non poteva rimanere intatto. Se poi è vero quel che si dice intorno al testo, cioè, che non c'è testo completo finché non c'è un lettore che lo decodifica per farlo suo, è evidente che non esiste un solo testo, bensí una molteplicità di testi, tanti testi quanti lettori ci sono. Quale testo tradurre, allora? Il testo decodificato da me. D'altra parte, una volta pubblicato, il testo acquisisce una sua autonomia, non appartiene piú al suo autore la cui volontà viene inesorabilmente superata.

Ecco perché anziché essere fedele all'autore ho deciso di essere fedele al testo. Per quanto riguarda l'autore, oserei dire che l'ho preso a tradimento, esponendolo ad un pubblico al quale lui non aveva pensato. E il mio tradimento in quanto traduttore non è un tradimento voluto ma un tradimento impostomi dalla metodologia.

Bibliografia

CACUCCI, Pino, *La polvere del Messico*. Milano, Mondadori,1992.

CACUCCI, Pino, *El polvo de México*, trad. Tomás Serrano. México, Joaquín Mortiz, 1996.

PAGEAUX, Daniel-Henri, "De l'imagerie culturelle a l'imaginaire", in Pierre BRUNEL e Yves CHEVREL, eds., *Compendio de literatura comparada*, trad. Isabel Vericat Nú ez. México, Siglo XXI, 1994, pp. 101-131.

RALL, Dietrich, Marlene RALL, *Mira que si nos miran*. México, UNAM, 2003.

Pensamiento filosófico y poesía clásica en el *Purgatorio* de la *Divina comedia*

VALENTINA ROJAS
Universidad Nacional Autónoma de México

La *Divina comedia*, escrita entre 1304 y 1321, es representativa de la Edad Media por muchas razones. Por un lado, al heredar de la Antigüedad clásica la tradición enciclopédica, constituye una especie de compendio de los conocimientos del hombre medieval,[1] sistematizados de acuerdo a un modelo que, según Carl Lewis, estaba basado en "the esentially bookish character of their culture, and their intense love of system".[2] Prosigue el mismo autor diciendo que leer a Dante nos permite tener acceso a la extensa y heterogénea herencia bibliográfica medieval, proveniente de las tradiciones más diversas: judaica, pagana, platónica, aristotélica, estoica, cristiana primitiva y patrística, así como a la labor de armonización, también muy propia de este periodo histórico, de todas sus contradicciones, de tal modo que pudieran coexistir en el mismo sistema.

El Medioevo es una época en que el pensamiento se distinguió por estar basado en una serie de traducciones y comentarios de aquellos *auctores* que entonces se consideraban los grandes maestros del conocimiento. Los *auctores* que marcaron las directrices filosóficas de Dante fueron los mismos de las principales escuelas medievales: Platón y Aristóteles principalmente, y los comentarios que hicieron a sus obras san Agustín y santo Tomás, entre otros, en una labor de asimilación de la filosofía clásica y fusión con su propio pensamiento. Para darnos una idea de la cantidad de citas directas o referencias a dichos *auctores* presentes en la *Divina comedia*, Edward Moore ha calculado alrededor de 500 de la *Vulgata*, 300 de Aristóteles, 200 a Virgilio, 100 de Ovidio, 50 de Cicerón y Lucano, así como otras tantas de Estacio, Boecio, Horacio, Livio, Platón, Homero, Juvenal, Séneca, Ptolomeo y Esopo.[3] El modo en el que Dante se acercó a esta rica variedad de fuentes es definido por Roberto Mercuri como

[1] Étienne Gilson, *La filosofía en la Edad Media*, p. 297.
[2] C. S. Lewis, *The Discarded Image*, p. 11.
[3] Edward Moore, "Scripture and classical authors in Dante", p. 4.

> squisitamente medioevale; egli non compie ricerche nelle biblioteche, come faranno Petrarca e Boccaccio, per rinvenire le vestigia della letteratura classica; non si pone, cioè, filologicamente di fronte al testo, che a Dante interessa in quanto portatore di un messaggio autorevole; a Dante preme non il restauro del testo, ma la sua utilizzazione.[4]

La labor de conciliación entre fe y razón, llevada a cabo por san Agustín en el siglo v y posteriormente por santo Tomás en el siglo XIII, permitieron que durante el Medioevo, el pensamiento cristiano recuperara la gran riqueza legada por la humanidad pagana, de tal manera que entre la Edad Media y la Antigüedad no existía una noción de ruptura, que sí encontraremos más tarde en la concepción clásica renacentista. Al contrario,

> Dante no cree que entre la antigüedad heroica de los tiempos greco-romanos y las generaciones iluminadas y redimidas por Cristo se abra un abismo; ni que una brusca y trágica ruptura separe el fin del mundo antiguo y el nacimiento del mundo moderno.[5]

Dante, como sus coetáneos, se percibía como heredero directo de la tradición greco-romana sin concebir que entre él y la Antigüedad hubieran transcurrido siglos enteros de historia y de cambio.[6]

Pensamiento filosófico

En cuanto a la filosofía de mayor presencia en la obra de Dante, los estudiosos contemporáneos han llegado a una conclusión en común. Roberto Mercuri sostiene que su filosofía está fundada en Aristóteles y en la exégesis que de éste hacen Santo Tomás y Averroes, con influencias provenientes del platonismo.[7] Las obras de Aristóteles más conocidas y estudiadas durante el Medioevo eran la *Física*, la *Metafísica*, y la *Ética*,[8] por lo que los temas filosóficos centrales de la

[4] Roberto Mercuri, "*Comedía* di Dante Alighieri", p. 299.
[5] Renaudet *apud* Eugenio Garin, *Medioevo y Renacimiento*, p. 55.
[6] *Ibidem*, p. 80.
[7] Roberto Mercuri, *op. cit.*, p. 235.
[8] Edward Moore, *op. cit.*, p. 8.

Comedia, como el ordenamiento del cosmos, la relación entre tierra y cielo, el problema del conocimiento y del libre albedrío, así como la relación entre razón y fe, son tratados principalmente desde la perspectiva tomístico-aristotélica.[9] Edward Moore, por su parte, señala que todo el sistema físico, fisiológico y metereológico de Dante es agustiniano,[10] y fue probablemente debido a esta influencia que la *Divina comedia* se interpretó, durante el Renacimiento, desde una perspectiva neoplatónica, más cercana a san Agustín, aunque "il suo vero nume era stato Aristotele".[11]

Dante, sin embargo, no fue nunca un ciego seguidor de alguna escuela filosófica en particular, sino que

> prende il materiale della sua formazione filosofica, con largo spirito eclettico, nel ricco arsenale della Scolastica, senza esclusione di scuole; e quel materiale poi lo rifonde nel crogiuolo della sua mente, collo sforzo della riflessione personale, in quell'ardente crogiuolo da cui escono, temprati di pensiero filosofico, i fantasmi della più alta poesia.[12]

Este eclecticismo filosófico puede reflejarse, por ejemplo, en la concepción del cielo como un sistema animado por un alma o inteligencia que fungía como órgano del principio motor, concepción rechazada por los filósofos escolásticos.

La principal vía de acercamiento de Dante a la escuela tomístico-aristotélica fue a través de la escuela franciscana de la Santa Cruz, en Florencia, y la escuela dominicana de Santa María.[13] En cuanto al platonismo, ciñéndose a la poética stilnovista e influido por la Escuela de Chartres, Dante profundizó su conocimiento de Platón principalmente a través de la obra de san Agustín, la traducción fragmentaria que Calcidio hizo del *Timeo*, los comentarios críticos de Aristóteles a algunos diálogos platónicos,[14] el comentario de Macrobio al *Sueño de Escipión* de Cicerón, textos de Avicena, de Dionisio Aeropagita y de Proclo. Por otra parte, se sabe que Plotino, principal expositor del neoplatonismo, no era conocido en la época de Dante.[15]

[9] R. Mercuri, *op. cit.*, p. 237.
[10] E. Moore, *op. cit.*, p. 9.
[11] Salvatore Battaglia, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, p. 37.
[12] Bruno Nardi, "Il tomismo di Dante", p. 380.
[13] R. Mercuri, *op. cit.*, p. 235.
[14] E. Moore, *op. cit.*, p. 11.
[15] Bertrand Russell, *A History of Western Philosphy*, p. 284.

San Agustín

A pesar de reprobar el culto absoluto de los griegos a la razón, san Agustín se dio a la tarea de recuperar no solamente la filosofía platónica sino todo el saber clásico disponible en su época, con el fin de hacer una destilación de aquellos símbolos y significados que pudieran ser de utilidad a la doctrina cristiana. Esto lo hizo, en parte, con el fin de conocer el material intelectual de los profanos, para finalmente combatirlos desde sus mismos argumentos.[16] Al respecto, Eugenio Garin señala que el cristianismo, como toda rebelión, empezó por apropiarse de las armas de sus enemigos: platonismo, estoicismo, neoplatonismo, aristotelismo, averroísmo; y san Agustín, con su autoridad como Padre de la Iglesia, contribuyó en gran medida a esta apropiación y asimilación en el dogma cristiano.[17]

El rescate agustiniano de la filosofía griega se debió principalmente a que juzgaba que fe y razón, más que ser opuestos, son en realidad aspectos complementarios y correlativos de la experiencia humana. Dios no puede condenar el alma racional que ha dado al ser humano y que lo distingue de las plantas (que poseen un alma vegetativa) y de los animales (que poseen un alma apetitiva). De este modo, san Agustín sostenía que de la *ratio scientiae*, heredera de la filosofía griega, tiene que ascenderse a la *ratio sapientae* por medio de la fe, pues el hombre peca, de hecho, por comer del árbol de la ciencia y no del de la vida, que es Dios.[18] Siguiendo a Agustín como modelo, sobre todo a través de la conciliación elaborada en *De civitate Dei* con medios filosófico-teológicos, Dante concilia fe y razón pero con medios narrativos: su viaje, a través del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, que se consuma con la contemplación de Dios, a través de su reflejo en los ojos de Beatriz, es el viaje de la *scientia* a la *sapientia* agustinianas.[19] Así, las ninfas-ángerles que acompañan a Dante cuando finalmente llega al Paraíso terrenal, interceden por él para que, después de intensos trabajos durante su viaje, Beatriz acceda a quitarse el velo, es decir, a mostrar la verdad por revelación, simbolizada por su rostro oculto:

> "Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi"
> era la sua canzone "al tuo fedele

[16] Salvatore Battaglia, *La letteratura italiana I. Medioevo e Umanesimo*, p. 14.
[17] E. Garin, *op. cit.*, p. 19.
[18] Charles N. Cochrane, *Cristianismo y cultura clásica*, p. 403.
[19] R. Mercuri, *op. cit.*, p. 326.

che, per vederti, ha mossi passi tanti!
Per grazia fa noi grazia che disvele
a lui la bocca tua, sì che discerna
la seconda bellezza che tu cele" (Purg., XXXI, 133-138)[20]

El error de los griegos consistía en la soberbia de su razón, siendo este pecado la madre de los otros pecados capitales, porque llevó a creer, sobre todo a los platónicos, que la razón, prescindiendo de la fe, era suficiente para alcanzar a la verdad:

e disïar vedeste sanza frutto
tai che sarebbe lor disio quetato,
ch'etternalmente è dato lor per lutto:
io dico d'Aristotile e di Plato
e di molt'altri"... (III, 40-44)

Virgilio, guía de Dante durante el recorrido en el Infierno y el Purgatorio, en un acto de humildad frente a la contundencia de la revelación teológica, juzga con dureza la soberbia de aquellos que se creen capaces de comprender racionalmente los misterios de la fe, como el concepto de la Santísima Trinidad:

Matto è chi spera che nostra ragione
possa trascorrer la infinita via
che tiene una sustanza in tre persone. (III, 34-36)

A todo esto, san Agustín concluye, como Dionisio Aeropagita, que la fórmula del conocimiento de Dios es: *scitur Deus melius nesciendo*, es decir, "se conoce a Dios mejor en la ignorancia".[21]

Esta labor conciliatoria contribuyó a que en el Medioevo existiera la concepción de que las religiones paganas y, particularmente, la griega y la romana, constituían un acercamiento a Dios, aunque se fundaran en la pura intuición y, por tanto, alcanzaran tan sólo una visión velada de la verdad divina. Dios se revelaría más tarde, hecho hombre, en la figura de Cristo, pues de otro modo, nadie sería capaz de aprehender la esencia divina ni aún con toda la potencia de su razón. En algunos versos de Dante puede verse el extraordinario sincretismo de la religión pagana con la cristiana:

[20] Todas las citas de la *Divina comedia* corresponden a la edición canónica de Scartazzini revisada por Vandelli.

[21] San Agustín *apud* Charles N. Cochrane, *op. cit.*, p. 397.

E se licito m'è, o **sommo Giove**
che fosti in terra per noi crucifisso,
son li giusti occhi tuoi rivolti altrove? (VI, 118-120)

La influencia de san Agustín también se hizo sentir en el campo de la retórica dantesca. Del *Orator* de Cicerón, Agustín tomó la clasificación de los discursos en estilo simple o humilde, atemperado (mediano) y sublime. Bajo esta clasificación, Dante denominó a su obra "comedia" (*comedìa*, *Inf.*, XVI, 128), por haberla escrito en vulgar a pesar de la alta complejidad de su contenido. De este modo, contenidos elevados como el de la *Comedia* se volvieron accesibles al público, de la misma manera que la Biblia, considerada de estilo humilde pero pletórica en significados profundos.

Santo Tomás

Como hemos visto, la relación entre fe y razón fue uno de los temas predominantes en la labor filosófica desarrollada durante el Medioevo. En el siglo XIII, santo Tomás contribuyó a dicha discusión con la *Summa theologica*, considerada por Étienne Gilson como "el monumento en que el pensamiento medieval alcanza plena conciencia de sí mismo y encuentra su expresión acabada",[22] en la cual consideraba la filosofía, y todos los demás saberes, subordinados a la teología.

La tarea de la teología y la de la Iglesia, como la institución que dirige el trabajo teológico, consiste en guiar la razón para que ésta escoja correctamente su camino, dado que, desde el pecado original, el hombre ha demostrado su incapacidad para escoger correctamente entre el bien y el mal. Esto se debe a que el alma humana está naturalmente dispuesta a amar, pero es propensa a amar demasiadas cosas, y la falta de la firme guía de la teología hace que se equivoque en el objeto su amor, el cual solamente debe ser Dios. Dante pone en boca de Virgilio la doctrina de santo Tomás sobre el amor y el pecado, cuando le explica que el amor es el origen de todo vicio y toda virtud:

"Nè creator nè creatura mai"
cominciò el, "figliuol, fu sanza amore,
o naturale o d'animo; e tu'l sai.
Lo naturale è sempre sanza errore,

[22] E. Gilson, *op. cit.*, p. 373.

ma l'altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore.
[...]
Quinci comprender puoi ch'esser convene
amor sementa in voi d'ogni virtute
ed'ogne operazion che merta pene. (XVII, 91-96; 103-105

Es así como el camino a Dios puede solamente ser recorrido por una razón que, iluminada por la fe, distingue el verdadero objeto de su amor. Pero entonces surge una pregunta inevitable: ¿por qué nos hizo Dios tan débiles? La respuesta a esta pregunta la formuló san Agustín desde el siglo v, basándose en el concepto del libre albedrío de manera conjunta a la fe: para hacer buen uso de su libertad, el hombre debe, primero, tener fe, porque sólo ésta puede ayudarlo a que Dios le conceda la gracia que orienta el libre albedrío hacia su verdadero objeto. La libertad absoluta consistiría entonces en escoger a Dios libre, voluntaria y responsablemente, tal como dice Virgilio a Dante cuando llegan al Paraíso terrenal, una vez que el poeta ha expiado sus pecados en la montaña del Purgatorio:

Non aspettar mio dir più nè mio cenno:
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno:
per ch'io te sovra te corono e mitrio. (XXVII, 139-142)

Amor y filosofía

El concepto dantesco del amor está ligado a la filosofía en otros aspectos. Para identificarlos, es preciso recordar que Dante era uno de los poetas del *dolce stil novo*. Guido Guinizelli, poeta fundador de esta escuela poética, retomó la idea aristotélica del amor como el fundamento de la estructura del universo: todo emana de Dios y regresa a Él por efecto del amor. La dama se concibe como un ser intermedio entre el amante y Dios, por lo que la hazaña de conquista consiste en un esfuerzo intelectual de acercamiento a Dios a través del sentimiento amoroso. Esta concepción llevó a que a la poesía italiana dolcestilnovista se trasladaran elementos que antes pertenecían a la cultura filosófica.[23] En el *Fedro*, por ejemplo, el diálogo platónico

[23] *Cf.* Antonio Prieto, *La poesía española del siglo xvi*, p. 17.

que versa sobre el amor y cuyos planteamientos fueron retomados más tarde en la poesía, Platón, por boca de Sócrates, plantea que los amantes intentan encontrar juntos la unidad perdida cuando sus almas cayeron del Olimpo y encarnaron divididas en dos. Los amantes, sin embargo, deben trascender el espejismo de la unidad que alcanzan al estar el uno con el otro, y tratar de encontrar la verdadera unión con la divinidad a través del conocimiento. La virtud activa, controlada por las virtudes morales, y la virtud intelectual, que corresponde a la vida contemplativa, son las dos grandes alas con las cuales puede accederse a este conocimiento.[24] Así, Beatriz, símbolo del amor contemplativo, reclama a Dante, a la entrada del Paraíso, el haberla abandonado después de su muerte y haber abandonado, por tanto, la vía correcta:

Quando di carne a spirto era salita
e bellezza e virtù cresciuta m'era,
fu'io a lui men cara e men gradita;
e volse i passi suoi per via non vera,
imagini di ben seguendo false,
che nulla promission rendono intera. (XXX, 127-132)

Concepción de la poesía

En la *Doctrina cristiana*, el manual del alto clero hasta finales del siglo XIII,[25] san Agustín recupera la sabiduría de la filosofía clásica pero sin considerar la literatura como parte de la herencia pagana. Sin embargo, Dante, poeta al fin y al cabo, incorporó una gran parte de estas fábulas y mitos a su propio trabajo literario, superando la visión agustiniana a través de una perspectiva neoplatónica más moderna y abierta, cuya máxima exponente fue la Escuela de Chartres en el siglo XII,[26] pero que se remonta hasta la misma Antigüedad. En el *Ión*, diálogo de Platón relativo a la poesía, se define la facultad poética como "furor divino",[27] idea que se fue desarrollando hasta llegar a la figura del poeta-teólogo, concebida por Aristóteles y por

[24] S. Battaglia, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, p. 50.
[25] S. Battaglia, *La letteratura italiana. Medioevo e Umanesimo*, p. 9.
[26] R. Mercuri, *op. cit.*, p. 233.
[27] S. Battaglia, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, p. 48.

Cicerón, el primero de los cuales incluía a la poesía en un apartado más allá de las artes liberales.[28]

Otra figura de gran relevancia en la conformación de esta concepción, fue Basilio el Grande, para el cual la poesía permite acceder a la visión de un Dios que se encuentra en todas las cosas. La primera visión del mundo (que incluye la contenida en las fábulas paganas) se revela como evidencia, aunque insuficiente, de la verdad, desatando el deseo de tener una segunda visión en la que sí pueda accederse a la verdad y el hombre se encamine hacia Dios. En palabras del mismo Basilio: "debemos iniciarnos en los estudios profanos antes de aprender los estudios sagrados; una vez que nos hayamos habituado, en cierto modo, a ver el sol reflejado en el agua, dirigiremos directamente la mirada hacia la luz misma".[29] Las doctrinas de San Pablo y Dionisio Aeropagita, por su parte afirmaban que las cosas invisibles y divinas se manifiestan a los hombres a través de aquellas que sí son visibles. Esta afirmación llevaba, en el caso de San Pablo, a concebir la realidad sensible como un *enigma* por interpretarse, tarea que en el Medioevo y el Renacimiento se asignaba a filósofos y poetas.[30]

En el siglo VI, Boecio revalorizó a Platón no solamente como filósofo sino también como poeta. Boecio pensaba que la verdad última sólo podía manifestarse a través de la poesía,[31] por lo que ésta se concebía como "teología". Bajo esta concepción, Dios es el sumo poeta, y el mundo y las Sagradas Escrituras, su obra. Este movimiento también reparó en que el vocablo "poeta" proviene del griego *poiéin*, que significa crear, siendo la creación un acto divino.[32] El mito de Orfeo, por su parte, se convirtió en el símbolo de la labor divina del poeta, pues era capaz de calmar las bestias salvajes, la naturaleza y a los habitantes del Hades, con el solo tañer de su lira, simbolizando la supremacía del hombre por el don de la palabra-música, es decir, de la poesía.[33] Había, no obstante, que estar alerta para elegir correctamente entre la musa de la poesía divina –Beatriz, en el caso de Dante– y la musa representante de la falsa imagen de la belleza que, como la sirenas, lleva a la perdición con sus hermosos cantos.

[28] *Ibidem*, pp. 44, 47.
[29] Basilio el Grande *apud* E. Garin, *op. cit.*, p. 42.
[30] S. Battaglia, *Esemplarità...*, p. 51
[31] Boecio *apud* E. Garin, *op. cit.*, p. 57.
[32] S. Battaglia, *op. cit.*, p. 49.
[33] *Ibidem*, p. 10.

Los poetas clásicos

Los poetas clásicos están presentes en la *Divina comedia* de dos modos diversos: como personajes o a través de elementos simbólicos y formales de su propia obra. En el Limbo, Dante se encuentra con aquellos poetas pre-cristianos que no tuvieron la fortuna de recibir la gracia del bautismo: Virgilio, Homero, Horacio, Lucano y Ovidio, todos iluminados por la luz de su propio intelecto, pero sin que ésta jamás sea parangón de la luz divina. Existen, además, cuatro poetas-personajes, cuyas obras sirven como modelo narrativo de la *Comedia* misma. Estos poetas y sus respectivas obras son la *Eneida* de Virgilio, las *Metamorfosis* de Ovidio,.la *Tebaida* de Estacio y la *Farsalia* de Lucano. Dante hace uso de estas obras para vincular la doctrina cristiana con las historias, de gran carga simbólica, creadas por estos autores, las cuales eran parte del imaginario medieval. Este tipo de uso es, como vimos en un principio, común en la época de Dante, pero la diferencia es que él lo hace de modo ejemplar. Merced a su libertad poética, a veces trasciende sus propias reglas, como en el caso de Catón, personaje histórico extraído de la *Farsalia* de Lucano. Catón, quien además de pagano es suicida, era admirado profundamente por Dante como un virtuoso defensor de la libertad romana. Por ello, este personaje no se encuentra en el Limbo y mucho menos en el Infierno: es el custodio mismo del Purgatorio, y "bautiza" a Dante en el momento en que entra al segundo reino.

Las *Metamorfosis* de Ovidio son, después de la *Eneida*, la fuente literaria más importante de Dante, debido a que "the Christian hermeneutic potential of the 'metamorphoses' [offers] positive or negative types of Christian transfiguration".[34] La *Divina comedia* está llena de *exempla* extraídos de las fábulas ovidianas, de la Biblia, de la historia romana y de la historia contemporánea de Dante, utilizados como lecciones de virtud o escarmiento de pecado. No obstante la diversidad de fuentes, los *exempla* tomados de la Biblia constituyen los modelos paradigmáticos de virtud, porque sólo Cristo y la Virgen María, en segundo término, son capaces de la virtud más excelsa. Con ayuda de dichos *exempla*, las almas del Purgatorio logran comprender racionalmente sus culpas, para finalmente ser purgadas y ascender al Paraíso: el Purgatorio significa así el principio de la progresión intelectual hacia Dios.

[34] Kerin Brownlee, "Dante and the classical poets", p. 112.

Kerin Brownlee, en su estudio sobre Dante y los poetas clásicos, decodifica la *Tebaida* como la obra que contiene el modelo metafórico del Infierno, dado que la ciudad de Tebas, condenada por su estirpe a ser destruida infinidad de veces, simboliza la muerte eterna de los condenados que, además de morir en este mundo, mueren en el Infierno.[35]

Dante también utiliza las fábulas y los mitos clásicos en la construcción de alegorías, otorgándoles un significado nuevo y enriquecido bajo un contexto cristiano. Por ejemplo, en el canto XVII, Dante se presenta como un Píramo que, gracias al amor verdadero de Tisbe-Beatriz, renace cuando pronuncia el nombre de su amada, símbolo del nacimiento a la vida eterna, invirtiendo la imagen del Píramo ovidiano que muere con el nombre de Tisbe en los labios:

> Come al nome di Tisbe aperse il ciglio
> Piramo in su la morte, e riguardolla,
> allor che'l gelso diventò vermiglio;
> così, la mia durezza fatta solla,
> mi volsi al savio duca, udendo il nome
> che nella mente sempre mi rampolla. (XXVII, 37-42)

Por otra parte, cabe mencionar que la mezcla de historia, fábula y leyenda sigue el precepto tomista de la *alegoria in verbis*, que las consideraba igualmente como parte sustancial de la realidad y, por tanto, dignas de ser divulgadas y estudiadas.[36]

Virgilio: dolcissimo padre

El Imperio romano representaba para Dante el máximo ejemplo del poder terreno, en contraposición con el poder espiritual, representado por la Iglesia, guía única de los hombres en búsqueda del verdadero bien y el verdadero amor. A pesar de que el Imperio era considerado la realización de la voluntad divina con respecto a la unificación de los diversos pueblos, como institución terrena y pre-cristiana, constituía sólo el crisol de la serie de intuiciones pre-cristianas sobre la revelación divina que tenían los pueblos que lo conformaban, lo que en otras palabras podría llamarse una "Babel de la verdad".[37]

[35] Brownlee, *op. cit.*, p. 108.
[36] Mercuri, *op. cit.*, p. 234.
[37] H. Flanders Dunbar, *Symbolism in Medieval Thought*, p. 18.

Pero, como hemos visto, aunque se considerase la verdad cristiana como única y absoluta, no se descartaba automáticamente la búsqueda pagana de Dios. Es bajo esta visión que Virgilio y su obra se convirtieron en un punto de partida fundamental para la búsqueda personal de Dante y su encuentro con Beatriz.

Roberto Mercuri sostiene que "*Eneide* e Bibbia, che sono per Dante in rapporto analogico, costituiscono i testi più autorevoli, i modelli per eccellenza sui qualli si fonda la struttura della *Comedía*".[38]. De esta manera, a lo largo de toda la *Comedia* hay varias referencias a la obra virgiliana que están insertas en momentos de alta tensión narrativa o de carga simbólica. Por ejemplo, cuando Dante se encuentra con Beatriz, las palabras pronunciadas por el poeta son las mismas que dice Dido cuando se refiere a su amor por Eneas:

> per dicere a Virgilio: "Men che dramma
> di sangue m'è rimaso che non tremi:
> conosco i segni dell'antica fiamma". (XXX, 46-48)

A la importancia de la *Eneida* y de Virgilio como personaje, hay que añadir otra de sus obras, la Égloga IV, interpretada durante el Medioevo como vaticinio de la llegada de Cristo:

> [...] comienza ya de nuevo
> el orden gigantesco de los siglos.
> Ya retorna la Virgen, y retornan
> los tiempos del reinado de Saturno;
> ya una nueva progenie nos envía
> de sus tesoros encumbrado el cielo.
> Tú, a aqueste niño que es nacido apenas,
> con quien férrea la edad luego fenece,
> y de oro la edad ha de iniciarse...[39]

Me parece importante indicar que si se parte de una interpretación no medieval de esta égloga, sus versos contienen arquetipos presentes en muchas religiones del mundo, como la concepción cíclica del tiempo, el advenimiento o restauración de la edad dorada, la madre virgen[40] y

[38] Mercuri, *op. cit.*, p. 300.

[39] Virgilio, *Bucólicas*, trad. Joaquín Arcadio Pagaza, pp. 59-60.

[40] En realidad Virgilio no está hablando de una virgen madre, sino de la virgen Astrea, la justicia que reinará en la renovada Edad de Oro.

el nacimiento del Elegido o del héroe,[41] los cuales pueden ser interpretados desde perspectivas tan diversas que fácilmente se adaptan a aquello que el intérprete quiere encontrar. Regresando al contexto medieval de la *Divina comedia*, la Égloga IV es la que llevó a Estacio, poeta encontrado por Dante y Virgilio en el Purgatorio, a realizar su labor como poeta y, todavía más importante, a convertirse al cristianismo:

> Per te poeta fui, per te cristiano:
> ma perchè veggi me' ciò ch'io disegno,
> a colorar distenderò la mano.
> Già era'l mondo tutto quanto pregno
> della vera credenza, seminata
> per li messaggi dell'etterno regno;
> e la parola tua sopra toccata
> si consonava a'nuovi predicanti;
> ond'io a visitarli presi usata. (XXII, 73-79)

Por otro lado, el contraste entre Virgilio, condenado al Limbo, y el poder salvífico de su obra, es también descrito por Estacio:

> Facesti come quei che va di notte,
> che porta il lume dietro e sé non giova,
> ma dopo sé fa le persone dotte... (XXII, 67-69)

El reconocimiento y gran admiración que sentía Dante por Virgilio y su obra se refleja en el hecho de que el poeta mantuano, a pesar de no tener acceso al Paraíso, tiene la autoridad para ser la guía moral y espiritual de Dante, pues representa la razón que lo guía a través de los ínferos hasta la entrada al tercer reino, donde será Beatriz, símbolo de la revelación teológica, la que lo llevará finalmente hasta la contemplación de Dios. Así, cuando Virgilio se despide de Dante en el momento en que este último se encuentra con Beatriz, calla: bien sabe que la razón ya no tiene nada que decir.

> [...] Il temporal foco e l'etterno
> veduto hai, figlio; e se' venuto in parte
> dov'io per me piú oltre non discerno. (XXVII, 127-129)

[41] Para un análisis pan-mitológico de estos símbolos, *vid.* Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras.*

La figura de Virgilio, llamado primero "guía", después "maestro" y, finalmente, "padre", y su relación con Dante, son de los aspectos más conmovedores de la *Comedia.* Pensar que Virgilio murió tan sólo 19 años antes de Cristo nos lleva inevitablemente a concebir a un Dios de tan justo, rígido y cruel, que excluye a muchos hombres buenos del Paraíso solamente por haber nacido antes de la llegada del Redentor. Setecientos años después, en el Concilio Vaticano II,[42] la Iglesia Católica admitiría que todos aquellos hombres justos que no conocieron a Cristo también tienen entrada al Reino de Dios. Correspondió a Dante, sin embargo, hacerle justicia a Virgilio, antes de que lo hiciera la Iglesia, inmortalizándolo en el paraíso de la memoria literaria.

La *Divina comedia* representa entonces una compilación y una revalorización de la búsqueda de los clásicos, tanto filósofos como poetas, de la Verdad con mayúscula. Es necesario también mencionar que esta búsqueda comenzó desde el momento en que el hombre tuvo conciencia de sí mismo y trató de comprender su naturaleza, es decir, desde que el hombre es hombre. Retomando los trabajos elaborados por san Agustín y santo Tomás, Dante recuperó no sólo la herencia filosófica clásica, sino también la literaria, con las cuales enriqueció enormemente su propia búsqueda, a partir de una profunda comprensión de éstas y su asimilación en el pensamiento cristiano. Y sin embargo, Dante mismo admite con humildad que el misterio de la revelación divina, simbolizada por Beatriz, no es accesible ni siquiera a un poeta cristiano –además de genial, añadiría yo– porque lo más hermoso es, simplemente, inefable:

> O isplendor di viva luce etterna,
> chi pallido si fece sotto l'ombra
> sì di Parnaso, o bevve in sua cisterna,
> che non paresse aver la mente ingombra,
> tentando a render te qual tu paresti
> là dove armonizzando il ciel t'adombra,
> quando nell'aere aperto ti solvesti? (XXXI, 139-145)

[42] "Pero el designio de salvación abarca también a aquellos que reconocen al Creador [...] y el Salvador quiere que todos se salven [...]. Pues los que inculpablemente desconocen el evangelio de Cristo y su Iglesia y buscan con sinceridad a Dios, y se esfuerzan, bajo el influjo de la gracia, en cumplir con las obras de su voluntad, conocida por el dictamen de la conciencia, pueden conseguir la salvación eterna".

Bibliografía

ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia*, texto crítico de la Sociedad Dantesca Italiana, ed. de Giuseppe Vandelli. Milano, Hoepli, 2002.

BATTAGLIA, Salvatore, *La letteratura italiana I. Medioevo e Umanesimo*. Firenze, Sansoni-Accademia, 1971.

BATTAGLIA, *Esemplaritá e antagonismo nel pensiero di Dante*, (2ª parte). Napoli, Liguori, 1974.

BROWNLEE, Kerin, "Dante and the classical poets", en Rachel Jacoff ed., *The Cambrigde Companion to Dante*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 100-119.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

COCHRANE, Charles Norris, *Cristianismo y cultura clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Documentos completos del concilio Vaticano II (1962-1965)[19]. México, Basilio Nú ez, s/f.

DUNBAR, H. Flanders, *Symbolism in Medieval Thought and its Consumation in the "Divine Comedy"*. New York, Russell & Russell, 1961.

GARIN, Eugenio, *Medioevo y Renacimiento*. Madrid, Taurus, 2001.

GILSON, Étienne, *La filosofía en la Edad Media*. Madrid, Gredos, 1985.

LEWIS, Carl S., *The Discarded Image. An introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

MERCURI, Roberto, "*Comedía* di Dante Alighieri", en *Letteratura italiana. Le opere*. Torino, Einaudi, 1992. Vol. I.

MOORE, Edward, "Scripture and classical authors in Dante", *Studies in Dante*. New York, Haskell House, 1968, pp. 1-47.

NARDI, Bruno, "Il tomismo di Dante e il P. Busnelli S. J.", *Saggi di filosofia dantesca*. Firenze, La Nuova Italia. 1967, pp. 341-380.

PRIETO, Antonio, *La poesía espa ola del siglo XVI*, t. I. Madrid, Cátedra, 1984.

RUSSELL, Bertrand, *A History of Western Philosophy*. New York, Simon & Schuster, 1945.

VIRGILIO, *Bucólicas*, trad. Joaquín Arcadio Pagaza. México, UNAM, 1988.

[19] Artículo 16 de la Constitución Dogmática sobre la Iglesia, *Lumen gentium*. en *Documentos completos del concilio Vaticano II (1962-1965)*, pp. 32-33.

El paisaje en el *Paradiso* dantesco

MARIAPIA LAMBERTI
Universidad Nacional Autónoma de México

Franco Masciandaro, en su artículo sobre el paisaje que Dante ddescribe en Infierno V y XXVI y Paradiso IX (los cantos de Francesca, Ulisse y Cunizza), que nos ha servido de punto de partida para nuestro estudio, se pregunta "in che misura il paesaggio costituisce una dimensione essenziale nell'economia del dramma che Dante iscrive nei canti presi in esame".[1] Se interesa por lo tanto de la funcionalidad de paisajes narrados por los protagonistas de los tres episodios; pero soslaya la presencia del panorama que Dante ve y describe como autor y protagonista de la narración.

Es bien sabido que Dante al proceder de su narración en las tres cantigas varía su estilo, eleva sus registros, y sobre todo modifica su visión de las cosas, su paisaje: en el Infierno, lugar de la oscuridad, predominan las formas, los volúmenes, las reverberaciones confusas y siniestras sobre bultos de color de roca abrupta. Pardo (el color que Dante denomina *perso*), rojo de fuego y negro son los únicos "colores" que el Poeta sugiere a nuestra fantasía. El Purgatorio nos acoge desde los primeros versos con el "dolce colore d'oriental zaffiro" (Purg. I, 13[2]), que durante toda la narración se acompañará con los colores de todas las otras gemas, usadas como punto de comparación para permitirnos visualizar las espléndidas mutaciones atmosféricas y las vistas panorámicas progresivamente más altas de la montaña que lleva al Paraíso Terrenal: y éste se describe como un bosque más que un jardín, bosque de verdes plantas, frescos ríos y flores, las flores que Lia y Matelda recogen para hacerse sendas guirnaldas.

[1] Franco Masciandaro, "Per uno studio sul paesaggio della *Divina commedia*: annotazini su Inferno V e XXVI, e Paradiso IX", en Franca Bizzoni y Mariapia lamberti eds., *Italia: la realidad y la creación*, p. 77.

[2] Las citas del texto dantesco se toman de la edición crítica de la *Divina commedia* por la Sociedad Dantesca, con el comentario Scartazzini revisado por Vandelli. A las indicaciones de canto y veros no se agrega la página.

El Paradiso es el reino de la pura luz: "luce intellettual piena d'amore" (Par. XXX, 40) que se manifiesta sensiblemente como luz percibida por los ojos, en intensidades vertiginosas, que sólo una vez dejan ciego al poeta por el deslumbramiento (Par. XXV, 118-121), pues siempre la vista del privilegiado, aunque humana y perteneciente a su vida mortal, sublimada por la experiencia excepcional, supera el sobrecogimiento transformándolo en deleite. Pero, ¿podemos encontrar un verdadero paisaje en el reino de las alturas cósmicas?

Una atenta revisión de los treinta y tres cantos nos revela un interesante panorama. Podemos dividir los elementos paisajísticos fundamentalmente en dos categorías: las descripciones directas de lo que Dante ve, y los elementos terrestres que usa como comparación para sugerir a nuestra fantasía la imagen de la visión paradisiaca. Más abundantes son estos últimos, que vamos a examinar en primer término.

1. Los puntos de referencia

Los términos de comparación de las visiones celestiales están tomados del mundo que nos rodea, el mundo sublunar. Las comparaciones se valen de los elementos naturales: agua, tierra, aire. El fuego, como elemento, no crea en sí un paisaje, sino sólo unos efectos específicos.

1.1 Los referentes de agua

Lo primero que nos sorprende en este reino del éter, es que a menudo las comparaciones que Dante escoge son tomadas del reino del agua. El agua puede ser vista como elemento, con sus características de luminosidad, transparencia, extensión, movimiento, sonido; o puede ser más específicamente río o mar. Estupenda la primera comparación que encontramos al inicio del viaje:

> Quando la rota che tu sempiterni
> desiderato, a sé mi fece atteso
> con l'armonia che temperi e discerni
> parvemi tanto allor del cielo acceso
> della fiamma del sol, che pioggia o fiume
> lago non fece mai tanto disteso. (Par., I, 76-81)

Los efectos de luz son a menudo ejemplificados como efectos acuáticos. Así los aspectos evanescentes de los bienaventurados del cielo de la luna:

Quali per vetri trasparenti e tersi,
o ver per acque nitide e tranquille,
non sí profonde che i fondi sien persi,
tornan di nostri visi le postille... (III, 10-13)

Cosí parlommi, e poi cominciò "*Ave,*
Maria" cantando, e cantando vanío
come per acqua cupa cosa grave. (III, 121-123)

Asimismo, se compara con efectos de agua el centellear de las almas:

Tu vuo' saper chi è in questa lumera
che qui appresso me cosí scintilla,
come raggio di sole in acqua mera. (IX, 112-114)

Las voces de Santo Tomás y de Beatrice que se dirigen en sentido opuesto, sugieren a Dante esta comparación:

Dal centro al cerchio, e sí dal cerchio al centro,
movesi l'acqua in un ritondo vaso... (XIV, 1-2)

Las comparaciones pueden ser relativas al mundo marino, sea el de los peces:

Come 'n peschiera ch'è tranquilla e pura
traggonsi i pesci a ciò che vien di fori
per modo che lo stimin sua pastura... (V, 100-102)

o el de la navegación, con comparaciones que nos parecen a menudo atrevidas. La primera, la más conocida, la encontramos justo al iniciarse la cantiga, y la comparación del cantar del poeta con la navegación está empleada para establecer las distancias entre los lectores capacitados para seguir su alta materia y los que no lo son:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti... (II, 1-4)

Más adelante, el símil se repite con el mismo sentido: su labor poético-intelectual es como una navegación atrevida de alta mar, que requiere habilidad y técnica:

...non è pileggio da piccola barca
quel che fendendo va l'ardita prora,
né da nocchier ch'a sé medesmo parca. (XXIII, 67-69)

Y finalmente encontramos la ultima comparación con el arte de marear, sorprendente: Dante descrive a los tres Apóstoles que lo han interrogado sobre las virtudes teologales, Pedro, Iago y Juan, que, como luces en la luz, de repente dejan de trenzarse en el tripudio celestial y se detienen:

A questa voce l'infiammato giro
si quietò con esso il dolce mischio
che si facea nel suon del trino spiro,
sí come, per cessar fatica o rischio,
li remi, pria nell'acqua ripercossi,
tutti si posano al sonar d'un fischio. (XXV, 130-135)

Pero las menciones acuáticas más frecuentes, específicamente de caudalosos ríos, son metáforas de la abundancia espiritual, sea ésta una acción intelectual, como es el caso de San Francisco de Asís y de su inflamada predicación:

Poi con dottrina e con volere insieme
con l'officio apostolico si mosse
quasi torrente ch'alta vena preme:
[...] Di lui si fecer poi diversi rivi
onde l'orto catolico si riga
sí che i suoi arbuscelli stan piú vivi. (XII, 97-99; 103-105)

o como expresión verbal, retórica, elocuencia:

... poi mi volsi a Beatrice, ed essa pronte
sembianze femmi, perché io spandessi
l'acqua di fuor del mio interno fonte. (XXIV, 55-57)

Fuente es Dios y su gracias: así lo menciona Dante hablando del alma de Rifeo troyano, amante de la justicia:

L'altra, per grazia che da sí profonda
fontana stilla, che mai creatura
non pinse l'occhio infino alla prima onda... (XX, 118-120)

y lo remarca cuando Beatrice se vuelve a la contemplación eterna de Dios:

> ... poi si tornò all'etterna fontana. (XXXI, 93)

También la Virgen Maria se compara con una fuente:

> ... e giuso, intra i mortali,
> se' di speranza fontana vivace. (XXXIII, 11-12)

La única comparación con un río relativa a una sensación auditiva, se enriquece de una imagen compleja, terrestre, visual. El río lo oímos pero lo vemos también con su corriente cristalina y con la fecundidad que propicia con sus aguas. Estamos en el cielo de Júpiter, el sexto:

> Poscia che i cari e lucidi lapilli
> ond'io vidi ingemmato il sesto lume
> puoser silenzio agli angelici squilli,
> udir mi parve il mormorar d'un fiume
> che scende chiaro giú di pietra in pietra,
> mostrando l'ubertà di suo cacume. (XX,16-21)

1.2 Los referentes de tierra

Las imágenes terrestres no faltan, pero son todas aéreas, inmensas, geográficamente extendidas. Era costumbre medieval presentarse o presentar a otra persona haciendo referencia a su lugar de nacimiento; Dante usa este modo varias veces en la *Divina commedia*: baste pensar a cómo se presentan Virgilio, Francesca y Farinata, para mencionar las presentaciones más famosas. Pero en el *Paradiso*, esta modalidad alcanza términos de una magnitud geográfica extraordinaria, que nos da la impresión clarísima de la visión desde lo alto que deben tener las almas y el Poeta. La más conocida es la descripción de la tierra donde naciera San Francisco:

> Intra Tupino e l'acqua che discende
> dal colle eletto del beato Ubaldo,
> fertile costa d'alto monte pende,
> onde Perugia sente freddo e caldo
> da Porta Sole: e di retro le piange
> per grave giogo Nocera con Gualdo. (XI, 43-48)

Es una descripción que involucra montes y ríos, fenómenos atmosféricos y estaciones del año. Esta descripción del lugar donde se encuentra Asís, se completa con la indicación de la ubicación de la Verna, donde el Santo recibió las estigmas, donde se mencionan dos máximos ríos:

> ...nel crudo sasso tra Tevero ed Arno... (XI, 106)

Pero esta descripción, como otras, define los parámetros geográficos en términos, por así decirlo, regionales, aún cuando, además de los ríos y montes, se menciona el mar o las ciudades. Hablando de su vida y su destino de señor y rey, así describe Carlos Martel de Anjou las tierras que le fueron asignadas en poderío:

> Quella sinistra riva che si lava
> di Rodano poi ch'è misto con Sorga,
> per suo signore a tempo m'aspettava,
> e quel corno d'Ausonia che s'imborga
> di Bari, di Gaeta e di Catona
> da ove Tronto e Verde in mare sgorga.
> Fulgíemi già in fronte la corona
> di quella terra che 'l Danubio riga
> poi che le ripe tedesche abbandona.
> E la bella Trinacria, che caliga
> tra Pachino e Peloro, sopra 'l golfo
> che riceve da Euro maggior briga... (VIII, 58-69)

Aquí también se ven los ríos como indicadores preferentes de las regiones, y se mencionan desde lo alto, en su largo curso, en su ingreso en el mar; y se nombra (se "ve") toda la Sicilia de un extremo al otro; pero se mencionan también las ciudades que crecen en una zona que es tan amplia como toda la Italia del sur, de costa a costa (de Gaeta a Bari).

A su vez, Cunizza da Romano, en el cielo de Venus, así se presenta:

> In quella parte della terra prava
> italica, che siede tra Rialto
> e le fontane di Brenta e di Piava,
> si leva un colle, e non surge molt'alto... (IX, 25-28)

Otra vez ríos y montes como indicaciones de zona. Y al seguir, hablando de las perversas tierras italianas, profetizando sus castigos, otra vez menciona los ríos:

E ciò non pensa la turba presente
che Tagliamento e Adice richiude,
né per esser battuta ancor si pente;
ma tosto fia che Padova al palude
cangerà l'acqua che Vicenza bagna... (IX, 43-47)

Así San Pier Damiani inicia el relato de su vida:

Tra' due liti d'Italia surgon sassi
e non molto distanti alla tua patria,
tanto, che' troni assai suonan piú bassi,
e fanno un gibbo che si chiama Catria,
di sotto al quale è consecrato un ermo,
che suole esser disposto a sola latria ((XXI, 106-111)

Para llegar a la ubicación de la ermita consagrada al culto divino, se empieza desde las márgenes oriental y occidental de Italia.

Todas estas menciones geográficas tienen las mismas características y las mismas magnitudes. Podemos pensar que cada colocación geográfica de los personajes, independientemente de su colocación en el trasmundo dantesco, tiene las mismas características. Pero pensemos a la determinación de lugar que en Inf. V, 97-99 da al Poeta Francesca da Rimini cuando revela su lugar de nacimiento: allí también es un río lo que se describe, pero es sólo su delta lo que se menciona, y se le describe de cerca, diríamos que desde la orilla. No vemos más que el agua del río, ya mezclada con la de sus afluentes, que entra en el mar y frena su curso.

Mas cuando Folco da Marsiglia, en el mismo cielo y en el mismo canto de Cunizza da Romano ubica su lugar de nacimiento, los términos de confín son amplísimos, prevén una mirada global sobre Europa y el Mediterráneo entero:

"La maggior valle in che l'acqua si spanda"
incominciaro allor le sue parole,
"fuor di quel mar che la terra inghirlanda,
tra' discordanti liti, contra 'l sole
tanto se 'n va che fa meridiano
là dove l'orizzonte pria far sole.
Di quella valle fu' io litorano
tra Ebro e Macra, che per cammin corto
parte lo Genovese dal Toscano. (IX, 82-90)

Esta visión aérea de la geografía del mundo, nos remite a otra serie de comparaciones, la más numerosa: la que se refiere al mundo del aire.

1.3 Los referentes aéreos

Las imágenes y perspectivas aéreas son las mas numerosas, y bien se conforman con el mundo superior en el que se mueve el Poeta. Las encontramos de tres tipos, en *crescendo*: comparaciones con los pájaros (que, con la dos referencias a los peces, son los únicos seres de la naturaleza que se nombran en la tercera cantiga), comparaciones con fenómenos meteóricos, y visiones cósmicas que se sugieren al conocimiento o a la imaginativa del lector, tanto con sus parámetros astronómicos propiamente dichos, como con sus clásicas personificaciones mitológicas.

1.3.1 La vida de los pájaros

Los pajaros se traen a colación para ejemplificar actitudes o movimientos de las almas –o de las luces que las identifican–. Puede parecer un elemento referencial poco paisajístico, pero no es así. La recurrente mención de lo pájaros eleva nuestra vista interior, contribuye, como veremos, a crear la perspectiva paradisiaca, que no es sólo luz, sino espacio, inmensitud, libertad de librarse arriba y a lo largo. Las primeras comparaciones son relativas a los movimientos:

> E come augelli surti di rivera,
> quasi congratulando a los pasture
> fanno di sé or tonda or altra schiera.... (XVIII, 73-75)
>
> Quale sovr'esso il nido si rigira
> poi ch'ha pasciuti la cicogna i figli... (XIX, 91-92)
>
> Quale allodetta che in aere si spazia
> prima cantando, e poi tace contenta
> dell'ultima dolcezza che la sazia... (XX, 73-75)
>
> E come, per lo natural costume,
> le pole insieme, al cominciar del giorno,
> si movono a scaldar le fredde piume;
> poi altre vanno via senza ritorno,
> altre rivolgon sé onde son mosse,
> e alttre roteando fan soggiorno... (XXI, 34-39)

Como se puede notar, los ejemplos de los pájaros acuáticos, de la alondra, la cigüeña y las cornejas (*le pole*) no describen sólo sus movimientos, sino también su situación, diríamos su estado de ánimo. Esta característica se hace dominante conforme avanzamos en la lectura, pues las últimas dos comparaciones con los pájaros se refieren más a su actitud interna, afectiva, que a su aletear:

Come l'augello, intra l'amate fronde
posato al nido de' suoi dolci nati
la notte che le cose ci nasconde,
che, per veder gli aspetti disiati
e per trovar lo cibo onde li pasca,
in che gravi labor li sono aggrati,
previene il tempo in su aperta frasca,
e con ardente affetto il sole aspetta,
fiso guardando pur che l'alba nasca... (XXIII, 1-9)

Sí come quando il colombo si pone
presso al compagno, l'uno all'altro pande
girando e mormorando, l'affezione... (XXV, 19-21)

Finalmente, la última comparación con los animales del vuelo no nos presenta una imagen de pájaros, sino de abejas, con las que se asemejan las almas que van y vienen en la cándida rosa del Empíreo:

...sí come schiera d'ape che s'infiora
una fiata, ed una si ritorna
là dove suo laboro s'insapora.... (XXXI, 7-9)

1.3.2 Los elementos atmosféricos

Como bien se conviene al mundo del cielo y del éter, las comparaciones que Dante emplea involucran los elementos atmosféricos más lábiles e impalpables, el viento y las nubes. Elementos que no se encuentran en el supramundo, exento de toda mutación y perturbación, pero que bien pueden servir de término de similitud:

Di fredda nube non disceser venti,
o visibili o non, tanto festini,
che non paressero impediti o lenti... (VIII, 22-24)

El viento se menciona por su capacidad de purificar cl aire, de avivar la belleza del cielo:

> Come rimane splendido e sereno
> l'emisperio dell'aere, quando soffia
> Borea da quella guancia ond'è piú leno,
> per che si purga e risolve la roffia
> che pria turbava, sí che 'l ciel ne ride
> con le bellezze d'ogni sua paroffia... (XXVIII, 79-84)

Pero en otra ocasión, la única, no es el viento el protagonista, sino un elemento concreto, el árbol que el viento pliega:

> Come la fronda che flette la cima
> nel transito del vento, e poi si leva
> per la propria virtú che la sublima... (XXVI, 85-87)

En algunos casos, el color está presente, y es el iris, es el fuego de los relámpagos lo que utiliza el poeta:

> Come si volgon per tenera nube
> due archi paralleli e concolori,
> quando Iunone alla sua ancella iube... (XII, 10-12)

> Quale per li seren tranquilli e puri
> discorre ad ora ad or subito foco... (XV, 13-14)

> "Però mira nei corni della croce:
> quello ch'io nomerò, lí farà l'atto
> che fa in nube suo foco veloce." (XVIII, 34-36)

Cuando, durante la invectiva de San Pedro, todo el mundo superior se perturba, es el color de las nubes en el ocaso lo que sirve de comparación

> Di quel color che per lo sole avverso
> nube dipigne da sera e da mane,
> vid'io allora tutto il ciel cosperso. (XXVII, 28-30)

En una sola ocasión se menciona un elemento más palpable, la nieve:

> Sí come di vapor gelati fiocca
> in giuso l'aer nostro, quando il corno

della capra del ciel col sol si tocca,
in su vid'io cosí l'etera adorno
farsi, e fioccar di vapor triunfanti
che fatto avean con noi quivi soggiorno. (XXVII, 67-72)

2. Las visiones cósmicas

El elemento más extraordinario del paisaje paradisiaco que nos presenta Dante son las panorámicas que abarcan el entero universo, los movimientos de los astros, la tierra vista en la perspectiva del espacio, si no infinito, inconmensurablemente vasto. El divino poeta imagina, y llama al lector a imaginar con él. Se sirve por lo tanto también aquí de símiles, pero son símiles que se valen de los elementos etéreos más amplios, más dilatados en el espacio. La panorámica de sus visiones involucra tierra y cielo, el horizonte del orbe terráqueo entero, o los fenómenos celestes visibles desde la tierra, o la esencia misma del mundo de las estrellas. Las indicaciones astronómicas se alternan con los poéticos nombres de las personificaciones mitológicas, que asumen aquí realidad y presencia. Son doce pasajes de alta intensidad poética, entre los cuales es difícil y se antoja impropio separar los que presentan la visión explicada con un símil, o los que nos presentan una descripción directa.

2.1 Visiones cósmicas acompañadas por el lector

Dante ya se ha liberado de los lectores que, navegando "in piccioletta barca" no tienen la capacidad de seguirlo más allá del paraíso que está en la tierra. Y se dirige a los que están volando con él:

Leva dunque lettore a l'alte ruote
meco la vista, dritto a quella parte
dove l'un moto e l'altro si percuote:
e lí comincia a vagheggiar nell'arte
di quel maestro che dentro a sé l'ama,
tanto che mai da lei occhio non parte.
Vedi come da indi si dirama
l'oblico cerchio chei pianeti porta
per sodisfare al mondo che li chiama. (X, 7-15)

El lector está invitado por dos veces directamente, con sendos imperativos y un apóstrofe explícita a contemplar desde abajo la zona

de las constelaciones astrológicas que el poeta contempla desde la perspectiva de su Creador.

Cuando quiere describir la danza de las constelaciones de almas resplandecientes que ve en el cielo del Sol, el poeta invita de nueva cuenta al lector, aunque en forma menos directa que la anterior, a imaginar lo que él ve, basándose sobre la observación de los astros familiares, como la Osa Menor con su estrella fija en el vértice del eje celeste, que se compara a un tallo de flor:

Imagini chi bene intender cupe [...]
quindici stelle che 'n diverse plage
lo cielo avvivan di tanto sereno,
che soperchia dell'aere ogni compage;
imagini quel carro a cu' il seno
basta del nostro cielo e notte e giorno,
sí che al volger del temo non vien meno;
imagini la bocca di quel corno
che si comincia in punta dello stelo
a cui la prima rota va d'intorno... (XIII, 1; 4-12)

2.2 Visiones explicadas por símiles cósmicos

Cuando el poeta quiere dar una idea de lo que sus ojos ven, casi para demostrarnos que las palabras son imperfectas para describir tan altas imágenes, recurre a las comparaciones, pero son éstas de carácter astronómico tan vasto que la imagen que suscitan participa de la inmensidad y trascendencia de lo que él ha visto y está narrando:

Io vidi piú fulgor vivi e vincenti
far di noi centro e di sé far corona,
piú dolci in voce che in vista lucenti:
cosí cinger la figlia di Latona
vedem talvolta, quando l'aere è pregno,
sí che ritenga il fil che fa la zona. (X, 64-69)

Y no sólo el cielo cercano de la luna presenta fenómenos que se pueden asemejar a las coreografías celestes, sino también las partes más lejanas y misteriosas del cielo que hoy sabemos infinito:

Come distinta da minori e maggi
lumi biancheggia tra' poli del mondo
Galassia sí, che fa dubbiar ben saggi... (XIV, 97-99)

Pero también las imágenes de los símiles que se toman de los aspectos terrenos abarcan continentes, tienen como límite el horizonte, se refieren a fenómenos oceánicos:

In quella parte ove surge ad aprire
Zefiro dolce le novelle fronde
di che si vede Europa rivestire,
non molto lungi al percuoter dell'onde
dietro alle quali, per la lunga foga,
lo sol talvolta ad ogn'uom si nasconde.... (XII, 46-51)

E come il volger del ciel della luna
cuopre e discuopre i liti senza posa... (XVI, 82-83)

2.3 Visiones cósmicas directas

El poeta ha subido hasta el cielo de las estrellas fijas; y es sólo desde allí, visitando su constelación natal de Géminis, que mira la inmensidad y nos la describe directa y claramente, como experiencia irrepetible. Llegando al cielo estrellado, ya Beatrice lo había exhortado:

"Tu se' sí presso all'ultima salute"
cominciò Beatrice, "che tu dei
aver le luci tue chiare ed acute;
e però, prima che tu piú t'inlei,
rimira in giú, e vedi quanto mondo
sotto li piedi già esser ti fei..." (XXII, 124-129)

Pero es desde la constelación de Géminis en el cielo de las estrellas fijas de donde Dante mira los siete planetas y sus movimientos:

E tutti e sette mi si dimostraro
quanto son grandi e quanto son veloci,
e come sono in distante riparo. (XXII, 148-150)

Al centro de las siete esferas, la tierra en su totalidad, hacia la que Dante dirige una mirada llena de desprecio, dándonos de su pequeñez y de nosotros que la habitamos la más perfecta definición que se pueda recordar:

L'aiuola che ci fa tanto feroci,
volgendom'io con li etterni Gemelli,
tutta m'apparve da' colli alle foci. (XXII, 133-154)

Sólo volverá a mirar hacia abajo una última vez antes de ascender desde el cielo estrellado hacia el primer móvil. Han pasado seis horas desde su primera mirada hacia el humilde arriate cuya posesión nos vuelve la más sanguinaria de las fieras, y ha cruzado un entero cuadrante, 90 grados del cielo:

> Dall'ora ch'io avea guardato prima
> i' vidi mosso me per tutto l'arco
> che fa dal mezzo al fine il primo clima;
> sí ch'io vedea di là da Gade il varco
> folle d'Ulisse, e di qua presso il lito
> nel qual si fece Europa dolce carco (XXVII, 79-84)

La visión geográfica inmensa se adorna con la reminiscencia del episodio por él mismo creado, de la salida de Ulises de los confines del mundo habitado, y del mito de Europa, enlace con la tradición grecolatina. De aquí en adelante la mirada será hacia lo alto; las descripciones se sustituyen por metáforas:

> Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso
> dell'Universo... (XXVII, 4-5)

y la única descripción de una visión celeste paisajística, el *miro gurge*, se destaca casi al final del viaje, con su sobrecogedora belleza:

> E vidi lume in forma di rivera
> fluvido di fulgore intre due rive
> dipinte di mirabil primavera.
> Di tal fiumana uscian faville vive,
> e d'ogni parte si mettien ne' fiori,
> quasi rubin che oro circunscrive;
> poi, come inebriate dagli odori,
> riprofondavan sé nel miro gurge... (XXX, 61-68)

3. El paisaje en el *Paradiso* de Dante

Las conclusiones que se pueden sacar de este breve paseo por el aspecto paisajístico en la tercera cantiga de la *Comedia* son evidentes. Lo que domina es una sensación de espacio, de vuelo, de inmensidad, y lo que se "mueve" en este espacio es la luz, formas de luz, centellas

y concentraciones de luz apenas rozadas por unos toques de color. Un paisaje luminoso que contrasta dolorosamente con la imagen del universo oscuro que la ciencia de hoy nos ha dado. En Dante no hay casi descripción directa, sino sugerencias a través de similitudes, que se manejan también en términos de espacios y movimientos aéreos, o de fluidez, profundidad e impulsos acuáticos. En la mente del lector se crea un paisaje astral, pero un paisaje libre, personal: los apóstrofes muy medidos a quien lee invitan a la imaginación, pero no a la fantasía: el texto sólo sugiere, no describe, pero no deja paso a las creaciones fantasmagóricas, o caprichosas, mantiene en la austeridad de una visión coherente con la sacralidad de lo que se describe y comenta. Dante acompaña estos delicados y escasos toques paisajísticos con la repetición insistente y siempre más exaltada del deleite inefable que las visiones determinan en su ánimo. Inefables también se vuelven los elementos de la visión; inefables: que no se pueden expresar con palabras. Y el sentido del misterio, de lo siempre añorado e inasible, del paraíso perdido se queda en nosotros:

> ...ché quasi tutta cessa
> la mia visione, ed ancor mi distilla
> nel core il dolce che nacque da essa.
> Cosí la neve al sol si dissigilla;
> cosí al vento nelle foglie levi
> si perdea la sentenza di Sibilla. (XXXIII, 61-66)

Bibliografía

ALIGHIERI, Dante, *La divina comedia*, Testo critico della Societ Dantesca col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli. Milano, Hoepli, 1949.

MASCIANDARO, Franco, "Per uno studio sul paesaggio della *Divina commedia*: annotazini su Inferno V e XXVI, e Paradiso IX", en Franca BIZZONI, Mariapia LAMBERTI eds., *Italia: la realidad y la creación*. México, UNAM, 1999.

Los personajes astutos del *Decamerón* a partir de la *metis* griega (*tricksters* y *beffatori*)

Cristina Azuela
Universidad Nacional Autónoma de México

A pesar de que el *Decamerón* está constituido por una gran variedad de historias que van desde las narraciones ejemplares hasta las de aventuras, son los relatos de bromas o trampas y los de respuestas agudas (conocidos como *beffe* y *motti*),[1] los que podrían considerarse como representativos de la *novella*.[2] Y es justamente en estos dos tipos de relato, donde se enfatiza la astucia como rasgo esencial de los protagonistas, ya sea para planear alguna transgresión, para burlarse de otros, o bien para librarse de algún castigo o humillación. Es un lugar común recordar que la obra de Boccaccio exalta la supremacía de la razón humana para triunfar por encima de cualquier situación, y en especial los relatos de *beffe* y de *motti* ponen en escena una lucha igualitaria entre individuos que combaten con la astucia como arma.[3]

En este sentido, no es una casualidad que el autor italiano inaugure su obra con el relato de una astuta *beffa*, que corona la descripción pormenorizada de los engaños,[4] fraudes, trampas y transgresiones de todas clases (jurídicas, religiosas, sexuales, etc.)

[1] *Beffa* es el relato de algún ardid maquinado por un personaje para burlar a otro. *Motto* es la narración de una salida verbal ingeniosa y sorprendente que, como en el caso de la *beffa*, permite a quien la pronuncia salir victorioso ante una circunstancia comprometida. El examen de la *beffa* del *Decamerón* realizado por Anna Fontes-Baratto en "Le thème de la *beffa* dans le *Décameron*" fue especialmente útil para la elaboración de este trabajo. Las frecuentes menciones a este artículo se indicarán únicamente con el nombre de la autora y la página de referencia.

[2] *Vid.* Herman Wetzel, "Éléments socio-historiques d'un genre littéraire: l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantes ", pp. 55-56.

[3] Anna Fontes-Baratto habla de la importancia del divorcio entre el mundo humano y el divino en el *Decamerón*, lo que obliga al hombre a enfrentarse tanto a sus semejantes como a la realidad con su astucia y su fuerza como únicas armas (p. 38-39).

[4] Y es interesante notar, también siguiendo a Fontes-Baratto, que la obra se cierra con un relato donde no dejan de prevalecer los engaños, pues es sólo a través de una serie de crueles argucias cómo el marqués de Saluzzo intenta

que realiza Ciappelletto, el protagonista del relato I, 1. Por el hecho de que no hay ningún aspecto de su vida que no se encuentre dominado por el engaño, Ciappelletto podría constituirse en figura emblemática de todos los tramposos y embaucadores que recorrerán el *Decamerón*.

Para examinar a estos burladores y pícaros bocacianos acudiré al concepto de la *metis* griega (o astucia prudente), pues es a partir de éste como los dioses y héroes de la antigua Grecia marcaron las pautas de comportamiento de quienes emplean los engaños y las trampas para vencer cualquier obstáculo. No se puede soslayar, sin embargo, que el asunto de la astucia y la presencia del personaje engañador parece ser compartido por todas las civilizaciones, como lo muestran los extensos estudios acerca de los *tricksters* de diversas culturas, mitos y literaturas. Es por ello que también abordaremos aquí a figura del *trickster* en relación con el *beffatore* de los relatos italianos.

Cuando Marcel Detienne y Jean Pierre Vernant, en su obra *Las artimañas de la inteligencia*, analizaron el concepto de la *metis* como un elemento fundamental de la cultura en Grecia, lo definieron como una prudencia astuta, una forma de inteligencia, conocimiento y comportamiento que combina el olfato, la sagacidad, la previsión, la flexibilidad de espíritu y la simulación, la habilidad para zafarse de los problemas, la atención vigilante, el sentido de la oportunidad, habilidades diversas y una experiencia largamente adquirida...[5]

Estos autores recuerdan cómo Hesíodo, en su *Teogonía* (vv. 886-900), relata que Zeus se hace del poder en el Olimpo gracias a una alianza con la diosa de la astucia, Metis, hija de Océano, quien, a través de una estratagema ingeniosa, lo ayudará a expulsar a su padre del trono.[6] Zeus incluso la toma por esposa, pero al saber que un hijo suyo lo podría destronar, termina deshaciéndose de ella. Aunque lo hace de una forma especialmente ingeniosa –demostrando mayor habilidad que la propia diosa de la astucia–, pues no se limita

doblegar la perfecta obediencia de su esposa, Griselda; a pesar de que, para muchos, esta historia constituye el cierre ejemplar y el paradigma de la intención moralizadora de Boccaccio, como en Robert Hollander y Courtney Cahill, "Day Ten of the *Decameron*: The Myth of Power", donde se cuestiona esta postura.

[5] *Cf.* Marcel Detienne y Jean Pierre Vernant, *Las artimañas de la inteligencia*, p. 11. También las frecuentes citas de este tratado se indicarán sólo con el número de página.

[6] Esta anécdota la menciono en otro trabajo: "La *metis* griega y las metáforas textiles".

a destruirla, más bien, la engulle, con lo que todas las artimañas y capacidades que la caracterizaban pasaron a formar parte de sí mismo. De esta forma, Zeus se convirtió en un dios prácticamente invulnerable: dado que los tenía en su interior, podía conocer todas las tretas y engaños que le pudieran hacer. Así, es la unión de la fuerza con la astucia lo que le otorga la soberanía del Olimpo (pp. 53 y 135).

Aunque Homero nunca menciona a la propia diosa de la astucia, los rasgos del sustantivo común referido a esa forma particular de inteligencia y de prudencia avisadas, aparecen constantemente en su obra: la *Odisea* tiene por tema las aventuras del más astuto héroe griego; y también en la *Ilíada* se encuentran elementos de esta cualidad, como cuando Detienne y Vernant analizan cómo Antíloco, aunque joven sin experiencia y cuyos caballos no son tan rápidos como los de Menelao, logra vencer al héroe en una carrera, gracias a una estratagema caracterizada como llena de *metis*: aprovechando la configuración de la pista, lanza su carro oblicuamente delante del de Menelao, a riesgo de provocar un choque, con lo que lo obliga a frenar y así logra aventajarlo (pp. 18 y 19).

A partir de esta anécdota, los autores deducen los rasgos esenciales de la *metis*, reconociendo la ambigüedad que la caracteriza, pues aunque provoca admiración que el más débil triunfe sobre el más fuerte, también se puede ver como "producto de un fraude, cuando no se han respetados las reglas del juego". Así, a pesar de que hay un lado oscuro que es necesario reconocer, cuando la metis "se orienta del lado de la astucia desleal, del engaño pérfido, de la traición" (p. 20), tampoco se le puede negar el mérito de resultar más efectiva que la fuerza bruta. Y los autores acuden al propio ejemplo de Zeus, que obtuvo la primacía en el Olimpo no tanto gracias a la fuerza, sino a la astucia.

Partiendo de lo anterior se pueden destacar algunos de los rasgos principales de la *metis*, que iremos relacionando con la presentación de los personajes astutos del *Decamerón*.

Primero. El primer rasgo es la ambigüedad del valor de la *metis*, que lleva a que su empleo parezca criticable en ocasiones, aunque en otras se torne admirable. Habría que recordar cómo a Zeus le fue necesaria la astucia de Metis para hacerse del poder en el Olimpo, aunque, en realidad, la diosa no dejaba de representar un peligro y una amenaza para el orden instituido, pues su dominio de lo móvil y lo imprevisto

le permitía mudar situaciones y trastocar jerarquías que por principio deberían considerarse sólidas e inamovibles.[7]

En el *Decamerón* volvemos de nuevo con Ciappelletto, cuya historia parece ser festejada unánimemente, como se describe al inicio de la siguiente narración,[8] a pesar de que al interior del relato el insólito cinismo del personaje había sido calificado con asombro por sus propios beneficiarios, los usureros, quienes, aunque agradecieran la estratagema del moribundo, no dejaban de admirarse de que ni la proximidad de la muerte lo detuviera en su afán de engañar. El propio narrador parece no aprobarlo cuando afirma que Ciappelletto probablemente habría terminado en el infierno. Es de señalar que a lo largo del relato el empleo del discurso directo había logrado una apariencia de neutralidad por parte del narrador, donde las enormidades de las mentiras del personaje son escuchadas casi con veneración por el santo confesor, y es solamente el lector quien interpreta la ironía de la situación (además de los usureros, cuya reacción, justamente, parecería ejemplificar la posibilidad de interpretar diversamente las palabras del moribundo).

No será éste el único caso en que un narrador exprese cierta cautela antes los ardides de su propio personaje: en otro relato, el mismo Pánfilo comentará que no aconsejaría a nadie seguir los pasos de la astuta esposa de su historia (VII, 9, §3 y §4); al igual que la

[7] *Cf. ibidem* p. 11. Otros personajes astutos de la literatura medieval serán considerados de manera ambigua como Renart o las esposas adúlteras de los *fabliaux*, aparentemente criticadas, pero presentadas con enorme simpatía por parte de sus narradores, e incluso los propios Tristán e Isolda, que en la versión de Béroul parecen estar protegidos por Dios, aun cuando nunca reciben esta protección de manera explícita, sino en forma "pasiva", por medio de "milagros subjetivos", como los define Frappier (*cf.* su "Structure et sens du *Tristan*", p. 449), lo que nuevamente hace patente la ambigüedad con que se considera al empleo de la astucia.

[8] "la novella di Panfilo fu in parte risa e tutta commendata dalle donne: la quale diligentemente ascoltata..." (*Decameron*, I, 2 § 2. Cito de la edición de Vittore Branca). Como se verá en los siguientes ejemplos, casi todos los relatos de la obra son introducidos a partir de la descripción de las reacciones de los narradores ante la historia que acaba de terminar. Por otra parte, dado que, como lo comento más adelante (v. *infra*, nota 11), las versiones en español a veces pasan por alto algún detalle que me interesa subrayar, las citas de este trabajo las traduzco yo misma, aunque me baso en la excelente edición de María Hernández Esteban, de la editorial Cátedra. En las ocasiones en que utilice esta versión sin alterarla, así lo señalaré.

narradora de III, 8, demuestra también reservas en relación a su protagonista burlador, de quien dice que aunque algunos lo tenían por santo, más bien se debería haber condenado (III, 8, §3). Con lo que se acerca a los juicios de Pánfilo acerca de Ciappelletto en la conclusión de I, 1.

En otras ocasiones, es la descripción de la reacción del auditorio lo que permite detectar que los personajes astutos no forzosamente obtienen un aplauso incondicional, como es el caso de la cruel venganza que el escolar hizo sufrir a la viuda que se había burlado de su amor, en VIII, 7. Al inicio de la siguiente historia leemos:

> Gravi e noiosi erano i casi d'Elena a ascoltare alle donne, ma per ciò che in parte giustamente avvenutigli gli estimavano, con più moderata compassione gli avean trapassati, quantunque rigido e constante fieramente, anzi crudele, reputassero lo scolare. (VIII, 8, §2)
>
> (Triste y doloroso había resultado para las damas escuchar lo acaecido a Elena, aunque en parte les parecía que se lo había ganado, por lo que la habían compadecido moderadamente, a pesar de que consideraban al escolar rígido y de una cruel constancia.)

En efecto, esta historia presenta una especie de perversión de la *beffa*, donde la venganza, aunque ingeniosa, raya en la crueldad.[9] Hay otro relato (VII, 7), donde el engaño de la esposa adúltera se combina con el susto gratuito que hace pasar al amante, a pesar de que posteriormente le concederá sus favores. La peculiaridad del procedimiento es también comentada al inicio de la siguiente narración:

> Stranamente pareva a tutti madonna Beatrice essere stata maliciosa in beffare il suo marito (VII, 8, §2)
> [A todas las damas les pareció bastante singular la astucia de la señora Beatrice para burlar a su marido]

[9] A. Fontes-Baratto señala este tipo de *beffe*, que rayan en el sadismo, como "síntomas de crisis social y cultural" de la época. Revisa, además de VII, 7 y VIII, 7, la VII, 9; e incluso a la última de la obra la califica como "*beffa* sádica". *Vid.* sobre todo pp. 22-26.

donde el término *stranamente* ("de manera bastante singular", según anota Branca[10]) permite sospechar, si no la desaprobación por parte del grupo, por lo menos cierta reserva.[11]

El relato IX, 4 que, visto fríamente, narra una de las burlas mejor orquestadas y ocurrentes de la obra, es escuchado por el grupo "senza troppo riderne o parlarne" (sin reír o hablar demasiado). Aunque la actitud de los oyentes puede deberse a que desde su inicio fue presentado por su narradora como ejemplo de la forma en que "la malicia de uno superó el juicio de otro con grave daño y agravio para el vencido" (IX, 5, §2. Trad. María Hernández Esteban). En contraste, la historia IX, 8, que narra una anécdota de burlador burlado que, en realidad, resulta ser una venganza bastante desmesurada, es festejada sin reparos por el auditorio: el siguiente relato comienza una vez que "le donne ebbero assai riso dello sventurato Biondello" ("las señoras se hubieron reído lo suficiente del desventurado Biondello", IX, 9, §2. Trad. M. Hernández Esteban).

Esta última respuesta de los oyentes ante las "desventuras" de un personaje burlado por otro más ingenioso parecería marcar la pauta general de la obra, donde las habilidades y bromas de los astutos son festejadas y aplaudidas explícitamente, a pesar de que en casos como los mencionados se exhiban ciertas reservas.[12] Esta reticencia ilustraría la ambigüedad señalada al principio de este apartado, que explicaría también el hecho de que, aunque lo celebren, los miembros de la *brigata* mantienen una clara distancia entre el comportamiento de sus *beffatori* y el propio (en eso constituye la defensa de Pánfilo al concluir la última jornada, cuando explícitamente alude a la honestidad

[10] En la nota 1, p. 1088, de su edición del *Decameron*. A su vez, Fontes-Baratto nota la "actitud no unívoca" por parte de los narradores de los ejemplos aquí mencionados (p. 11 y 12). Y tal vez esto se podría explicar por el gusto que Boccaccio revela por las paradojas; como en I, 2, aunque aquí no interviene la astucia de nadie.

[11] Es curioso que en las dos traducciones que consulté, el adverbio "stranamente" es pasado por alto, pues en efecto, implica un juicio de valor que cuestiona la actuación de la esposa, cosa que a los traductores les pudo parecer problemática. En su version al español, María Hernández Esteban traduce: "A todos les parecía que doña Beatriz había sido especialmente astuta engañando a su marido" (*Decamerón*, p. 810); y en la versión al francés, Bourciez pone: "L'avis fut unanime: Béatrice, en jouant Egano, avait fait preuve d'une malice incroyable" (*Le Décaméron*, p. 474).

[12] Otro caso sorprendente de festejo ante una historia en cierto modo cruel, es la respuesta al relato VII, 9, calificado por Fontes-Baratto como *beffa* sádica (v. *supra*, nota 9).

sin tacha de la conducta del grupo, a pesar de las historias licenciosas relatadas).

Segundo. Aunque el individuo dotado de *metis* se caracteriza por engañar a los otros, nunca puede dejar de estar alerta, pues es posible que en cualquier momento aparezca alguien más astuto que lo venza con sus propias armas (como sucedió en el caso de Metis y Zeus). Esto se verá una y otra vez en las historias del *Decamerón* cuyo tema es el del burlador burlado, donde, como se afirma en uno de estos relatos, "spesse volte avviene che l'arte è dall'arte schernita" ("a menudo sucede que la astucia burla a la astucia", VIII, 7, §3. Trad. M. Hernández Esteban). Anna Fontes-Baratto señala que al hacer esta clase de observaciones los propios narradores parecen reconocer la difícil manipulación de la *beffa* (p. 12).

Es necesario añadir que las anécdotas donde un timador es pagado con su propia moneda son frecuentes en este género donde uno de los recursos más efectivos es la sorpresa, por lo que la inversión de la situación inicial de las historias del burlador burlado resulta especialmente útil para la construcción de la intriga.

Tercero: La *metis*, dicen Detienne y Vernant (pp. 21-22), está en control tanto del presente como del futuro, alimentada por la experiencia del pasado. Se trata de un estado de premeditación vigilante, que permite espiar al enemigo y saber el momento preciso en que se ha de atacar, tomando la ocasión al vuelo, pero sin reducirse a una simple impulsividad, pues la *metis* siempre se apoya en la experiencia que permite tomar en cuenta una cierta previsión del futuro.

Las jornadas VIII y IX presentan burlas que demuestran esa combinación de control del presente, conocimiento del pasado y previsión del futuro, pero el mejor ejemplo, tal vez, sería el relato III, 3, donde una dama se queja con su confesor de los atrevimientos de un caballero que en realidad nunca se le ha acercado, pero al que ella ha elegido como amante. El confesor reprenderá al caballero por actos que supone han sucedido, y éste, comprendiendo la estratagema de la dama, se apresura a realizarlos lo antes posible. Boccaccio invierte aquí uno de los esquemas habituales de las *nouvelles*, en el que las fechorías y falsedades del pasado son reveladas al final de la historia. Aquí, al contrario, es la desfiguración de hechos pretéritos lo que adquiere estatus de posibilidad gracias al discurso, para convertirse

posteriormente en el dato futuro realizado. Y es de notar, que todo sucede por obra de la palabra que, como veremos más adelante, es un elemento esencial para la *metis*.

Cuarto. A pesar de que la premeditación es una de las armas del astuto, Detienne y Vernant describen (pp. 25-26) el espíritu "fértil en invenciones" y "fecundo en artimañas" como capaz de dar rápida respuesta ante situaciones imprevistas. Abigarrado y sinuoso, es especialmente peligroso pues no es nunca igual, sino que está en continuo movimiento y cambio; no sólo porque emplea una amplia gama de ardides, sino porque para poder siempre responder a las situaciones sorpresivas, el individuo dotado de *metis* se ve obligado a adaptar su ingenio diversificando sus recursos para actuar de pronto y con velocidad. Esto permite que su campo de aplicación sea también lo fugaz, lo múltiple y lo ambiguo. Casi toda la jornada VII –salvo VII, 5; VII, 7; VII, 9, que son más bien premeditadas, y la última, que no es propiamente una *beffa*– está constituida por reacciones instantáneas y sumamente hábiles para salir de situaciones comprometidas. En VII, 1; VII, 2; VII, 4; VII, 6 y VII, 8 por ejemplo, la esposa adúltera se ve obligada a reaccionar con rapidez para evitar que el marido la descubra, y en VII, 3 es el amante quien hace gala de inventividad. Y es curioso que la jornada anterior, se había consagrado también a respuestas inmediatas: los *motti*, donde es la astucia verbal, aunada a la vivacidad de la salida, lo que vuelve a resaltar, especialmente en VI, 3; VI, 4 y VI, 10; y volveremos a esto. Por otro lado, los *motti* pueden considerarse, además, especialmente fugaces, pues su victoria puede reducirse a un momento: dan la ventaja a quien puede contestar mejor, aunque en la realidad su situación de inferioridad no vaya a cambiar (como en el caso de Chichibio, VI, 4).[13] Hay que repetir, sin embargo, que muchas de las *beffe* comparten la presteza y agilidad mental necesarias en los *motti*. •

Parecería pues, que ambos aspectos, tanto la premeditación, como la capacidad de reaccionar con prontitud, formaran parte de dos facetas esenciales de la astucia, que se emplean según la necesidad.

Por último, es justamente la fugacidad y multiplicidad de la *metis*, lo que obliga a sus representantes, comenzando por la propia diosa Metis, a ser polimorfos; y de ahí que

[13] Pero en el caso de Madonna Filippa (VI, 7), ésta se libra de un castigo importante gracias a un ingenioso razonamiento.

Quinto. La *metis* actúa por medio de disfraces que permiten confundir a la víctima tomando formas que enmascaran el verdadero ser, como señanal Detienne y Vernant (p. 29). Si el caballo de Troya podría ser considerado uno de los principales disfraces ligados a la *metis*, éstos pululan también en el *Decamerón*, tanto para personajes honestos que sólo bajo otra apariencia lograrán salvar su vida, ya sean damas (II, 9) o caballeros (II, 8); o también, como argucias cuya intención es sorprender a alguien: por parte de un príncipe (X, 9); de un marido disfrazado de mujer para amedrentar al amante de su esposa (VII, 7); u otro, vestido de cura para oír la confesión de su mujer (VII, 5).[14] Habrá, igualmente, máscaras de ángeles (IV, 2) y diablos (VIII, 9), además de una divertida escenificación del Purgatorio (III, 8). Al lado de estas transformaciones más o menos rebuscadas habría que tomar en cuenta también los casos en que sin llegar al disfraz, un personaje logra fingir una personalidad distinta de la propia con lo que oculta proyectos inconfesables: como Masetto, que finge mudez para gozar de las monjas de un convento (III, 1) o el mismo Ciappelletto (I, 1); o finalmente Martellino, que se hace pasar por inválido (II, 1).

El propio Zeus había hecho gala de un abigarrado repertorio de disfraces para seducir a una variedad de damas griegas, y en el *Decamerón* ése será también uno de los objetivos de los cambios de apariencia, como el del sirviente que, vestido igual que el rey, goza una noche con la reina (III, 2), o el de un amante con hábito de monje (III, 7) e incluso una joven disfrazada de hombre para buscar marido a su gusto (II, 3),[15] u otra que intenta recuperar el amor de una marido indiferente (II, 9), que entraría ya en el grupo de personajes que, aprovechando la oscuridad, participan en un constante juego de sustituciones de unos por otros en el lecho (VII, 8 y VIII, 4; III, 6; y también III, 9; IX, 6; X, 8).[16]

Al oponer la apariencia y la realidad desdobladas como formas contrarias, lo que sobresale –dicen Detienne y Vernant, (p. 30)– es la duplicidad, y eso nos lleva directamente a

[14] Aunque en los dos últimos ejemplos los maridos serán vencidos por otros más astutos que ellos. Pero su empleo del disfraz denotaba un intento de burlar al adversario.

[15] Habría que volver a incluir aquí el arcángel Gabriel de IV, 2, y a Masetto de III, 1, e incluso al amante al que se alude como si fuera un fantasma, aunque realmente no emplea un disfraz (VII, 1) o a aquel que, también sin disfraz, pero bajo otra personalidad, se hace pasar por comprador (VII, 2).

[16] Todos los ejemplos anteriores son mencionados en mi artículo "Máscaras, disfraces y sustituciones en la *nouvelle* medieval", pp. 263-264.

Sexto. La astucia verbal: la relación de la *metis* y el lenguaje, la palabra hipócrita y seductora, que es otro tipo de disfraz, pues enmascara la verdad, el discurso ambiguo, los juegos de palabras, las mentiras y la posibilidad de transformar la apreciación de la realidad a través de la manipulación verbal. Detienne y Vernant aluden en este aspecto, a los sofistas con su capacidad de tornar contra el adversario el argumento más fuerte empleado por aquél... (p. 54).

Si abrimos este trabajo mencionando que no fue por azar que el *Decamerón* se abriera con los engaños de Ciappelletto, el protagonista del relato I, 1, podríamos añadir que tampoco es una coincidencia que justamente este personaje haya maquillado su vida para transformarla a través de su palabra embustera, en la de un santo inmaculado. En efecto, es importante subrayar que gran parte de las trampas orquestadas por los *beffatori* del *Decamerón* se basa en una hábil manipulación de la palabra para embaucar a las víctimas. No en balde Sinicropi ha señalado que "la beffa è una trama linguistica ordita ai danni di una vittima"[la *beffa* es una trama lingüística urdida contra una víctima].[17]

De igual manera, en los relatos de respuestas agudas (los *motti*, sobre todo aquellos de la sexta jornada), el papel principal vuelve a recaer sobre el empleo sagaz e inventivo de la palabra por parte de los personajes, y es interesante subrayar que el objetivo de los *motti*, es compensar una inferioridad con la superioridad intelectual revelada por el manejo oportuno de la palabra (rasgo que también comparte con la *metis*).

Así, es la manipulación ingeniosa del lenguaje lo que permite velar intenciones prohibidas, como cuando se emplean metáforas eróticas para satisfacer los apetitos sexuales: como la santa actividad de "meter el diablo en el infierno" que inventa Rustico (II, 10), o los piadosos rezos de frate Rinaldo del padrenuestro (VII, 2); o finalmente, los encantamientos para la práctica mágica de "ponerle la cola a la yegua" (IX, 10), donde los juegos de palabras forman parte de las dobles intenciones. Por otro lado, es suficiente con repasar las historias donde Bruno y Buffalmaco (VIII, 9), Maso del Saggio (VIII, 3), y por supuesto, Cipolla (VI, 10) y Ciappelletto (I, 1) embaucan a sus oyentes con discursos plagados de toda clase de recursos retóricos ligados no sólo a la duplicidad de sentido, sino a veces también rayando en el vacío del mismo,[18] pero que resultan muy efectivos para enredar a sus víctimas.

[17] Giovanni Sinicropi,"Il segno linguistico nel *Decameron*", p. 195.

[18] Cipolla exhorta a sus oyentes a ponerse la cruz con unos carbones falsamente santos, pues "quienquiera que lleve el signo de la cruz de estos

Pasando a otro aspecto, se puede decir que el papel de la *metis* se hace más evidente al examinar la figura del personaje típico del mentiroso, pícaro, embaucador conocido también como *trickster*[19] en su posible relación con los *beffatori* bocacianos.

Tricksters y *beffatori*

La figura del *trickster*, este personaje pícaro, tramposo, hábil, astuto y polimorfo, buen orador y mejor manipulador del lenguaje, que aparentemente recorre los mitos y las literaturas de todos los tiempos,[20] se encuentra ejemplificada en la literatura medieval, con Loki, el *trickster* nórdico;[21] pero también son muy conocidos Renart el zorro[22] y Merlín, e incluso Tristán ha podido ser estudiado bajo esta luz,[23] aunque habría que considerar también a Pathelin.[24] En las páginas que siguen voy a agregar a los *beffatori* del *Decamerón* como *tricksters* que participan de las características de tantos otros pícaros anónimos del relato breve medieval, desde los *fabliaux* del siglo XIII hasta las *nouvelles* de los siglos XV y XVI.

carbones, podrá vivir con la seguridad de que durante todo este año el fuego no lo tocará sin que lo sienta" (VI, 10, §52); Bruno y Buffalmacco, presumiendo de las damas de títulos y nombres exóticos, que frecuentan, afirmarán igualmente que "cuando queremos mil o dos mil florines de ellas nosotros no los obtenemos inmediatamente" (VIII, 9, §28); o finalmente, Maso del Saggio describe a Calandrino las cualidades de la piedra elitropía: quienquiera que la lleve no será visto donde no se encuentre (VIII, 3, §20).

[19] Los propios Detienne y Vernant sugirieron la relación del *trickster* con la *metis* cuando expresaron que "De un modo más general la *metis* griega plantea el problema de la posición en la economía de los mitos de un gran número de pueblos del personaje típico del 'mentiroso', al que los antropólogos anglosajones han convenido en designar con el nombre de *trickster*, el embaucador." (p. 14).

[20] Entre los griegos el modelo es Hermes, aunque dentro del Olimpo otros dioses dotados de *metis* como Atenea –hija de Metis–, o el propio Zeus, compartirán algunos de sus rasgos. Entre los héroes, el más conspicuo es Odiseo, pero muchos otros, como Heracles, Perseo o Teseo también harán uso de estratagemas ingeniosas para lograr sus objetivos.

[21] *Vid.* Georges Dumézil, *Loki*.

[22] *Vid.* Anna Lomazzi, "L'eroe come *trickster* nel *Roman de Renart*".

[23] *Vid.* Merrit Blakeslee, "Tristan the Trickster in the Old French Tristan Poems".

[24] E incluso a Robin Hood. En épocas posteriores, sobresalen las figuras de la picaresca española, además de Don Juan, y por supuesto, el Panurgo de Rabelais entre otros.

Aunque en su estudio sobre el arquetipo del *trickster* Jung, siguiendo a Radin, parte de los aspectos más elementales del payaso y bufón tonto y fatuo de esta figura, aquí nos centraremos sobre todo en aquellas características que se ligan a la *metis*, aunque también formando parte de este concepto hemos encontrado al burlador burlado que refleja ese aspecto tal como lo presentan Jung y Radin.[25]

El *trickster* aparece, pues, en múltiples ocasiones como un pícaro que embauca a los demás por el simple placer, malicioso y gratuito, de dañarlos,[26] llegando incluso a parecer maligno o perverso. Es notable cómo la enumeración de la variedad de trampas realizadas por Ciappelletto viene salpicada por la descripción del gozo que le producían a él: *volentieri* (§10, 13, 14: gustoso, de buen grado), "con sommo diletto" (§11; con sumo deleite) "aveva oltre modo piacere" (§12 sentía grandísimo placer), *allegrezza* (§13, júbilo), *volonterosamente* (§13, gustosamente)...

Pero no es él único; a pesar de que como lo comentaremos más adelante, muchas de las bromas y trampas parecen estar determinadas por las circunstancias, es evidente que, como lo afirma Fontes-Baratto, toda *beffa* revela una parte de gratuidad que corresponde al placer de engañar exitosamente a los demás, o como lo pone otro crítico, "pour la beauté de la chose", por el puro gusto,[27] lo que nos lleva a las llamadas *beffe* gratuitas. Así, a pesar de que su objetivo es la seducción, Frate Alberto no deja de inspirarse en la tontería y vanidad de Lisetta que se presta a creer que el arcángel Gabriel se ha enamorado de ella. También en el relato VIII, 9, la propia narración hace explícito el hecho de que el Maestro Simone parecía pedir a gritos que lo engañaran Bruno y Buffalmacco, al preguntarles si no habría algo sobrenatural en sus vidas que los hiciera tan felices a pesar de ser pobres. Y veanse también las burlas contra Calandrino (VIII, 3, VIII, 6, IX, 3 y IX, 5); pero también III, 8, III, 4, los cuentos de Ferondo y Fratre Puccio, y VIII, 5 donde la víctima es un juez.

[25] Para caracterizar al *trickster* tomo en cuenta pues, los trabajos de Paul Radin, *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*; y de Carl Jung, *Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*; y acudo también a la clasificación de los cuatro tipos de *trickster* que Blakeslee realizó –a partir de Jung–, en su estudio mencionado sobre Tristán, además del citado artículo de A. Lomazzi acerca de Renart.

[26] Esta figura personifica, para Jung y para Radin, los impulsos agresivos hostiles y destructivos del inconsciente.

[27] G. Sinicropi, *op. cit.* p. 195.

Por otra parte, el *trickster* parece centrado en satisfacer alguna necesidad personal específica: material o corporal (hambre voraz o sexualidad desinhibida, características, ambas, de los *beffatori* del *Decamerón*), hecho que se liga directamente con otro de los rasgos fundamentales de esta figura: el de ser un transgresor de las normas que regulan la vida social.[28] Muchos *beffatori*, en efecto, actúan al margen de la ley, comenzando por quienes sostienen relaciones adúlteras ("la transgresión sexual parece jugar un papel primordial en la segregación del héroe fuera de la sociedad" pues representa el impulso erótico primario, absoluto, privado de norma[29]).

Lo anterior no impide que en ocasiones el propio *trickster*, a pesar de ser transgresor, sea considerado como un "héroe cultural",[30] como Prometeo, quien a través de sus habilidades y su astucia logra la satisfacción de los deseos colectivos de una comunidad (al igual que Loki inventó la red para pescar y consiguió los tesoros más valiosos de los dioses).

Blakeslee ha señalado que las numerosas inconsistencias y oposiciones radicales en el carácter del arquetipo han significado un obstáculo importante para comprender la figura arquetípica del *trickster* porque a veces son muy distintos el tonto fatuo, del malicioso e incluso cruel fraudulento, del egoísta que sólo satisface sus apetitos y del que se convierte en héroe cultural.[31] Pero al considerar los rasgos del *trickster* a la luz de su relación con la *metis*, se ilustra el carácter doble y ambiguo de la astucia como ingenio constructivo que no por su gran habilidad deja de lindar con el fraude engañoso, tal como lo señalamos al principio de este trabajo.

Otro de los rasgos de las historias de *tricksters* es que se trata muchas veces de ciclos de narraciones separadas en episodios, como en el caso de Renart.[32] Lo que nos lleva nuevamente a la tradición del relato corto, de *fabliaux* y *novelle*, donde la trampa y el engaño son

[28] *Vid.* A. Lomazzi, *op. cit.*, pp. 62.

[29] *Ibidem*, p. 57, nota 11.

[30] *Cf.* M. Blakeslee, *op. cit.*

[31] *Ibidem*, p. 168.

[32] Es interesante que Odiseo también narre sus aventuras en episodios; incluso en la *Odisea* aparecen varias anécdotas insertas en los cantos: *cf.* el canto VIII que relata la historia del caballo de Troya, o la de la red de Hefesto para sorprender a su mujer con Marte. También Blakeslee discute cómo en Tristán son las *folies*, los episodios donde más se parece a un *trickster*, las que se conservan como poemas separados del resto de la leyenda (*ibidem*, pp. 167-190).

los motivos principales de una narración breve constituida por una sola intriga, es decir, como episodio aislado.

Finalmente, podemos subrayar que, además de los ardides, los disfraces y la broma de bulto, el *trickster* generalmente se caracteriza por su astucia verbal, tal como la caracterizamos más arriba. Vale la pena mencionar que la ágil manipulación del lenguaje está muy bien representada por las mujeres burladoras del *Decamerón*. Pero la actuación femenina y su relación con el *trickster* merecen otro espacio, por lo que aquí, una vez esquematizados algunos de los vínculos de la figura del tramposo con la *metis* y el *beffatore* bocaciano, podemos llegar a la

Conclusión

Si retomamos las características de la *metis* expuestas al principio de este trabajo, es posible comprobar que el *beffatore* del *Decamerón*, en tanto que *trickster*, es un individuo plenamente dotado de *metis*: es hábil, sabe prever y aprovechar las circunstancias para reaccionar ante situaciones imprevistas y controlar los hilos de la acción futura, al tiempo que no deja de permanecer alerta, pues intuye que en cualquier descuido otro *beffatore* más hábil puede superarlo.

Como *trickster*, el burlador transgrede las reglas de la sociedad para obtener satisfacción de sus necesidades y antojos; uno de sus rasgos más notorios es su apetito sexual claramente asumido, y otro, el evidente placer que le producen sus fechorías. Por otra parte, los *tricksters* engañan a sus víctimas a través de una distorsión deliberada de la realidad percibida: actos o afirmaciones engañosos; mentiras; cambios de apariencia; e incluso proezas físicas fuera de lo común,[33] que es lo que encontramos en los *beffatori* del *Decamerón*. Y por su lado, la víctima, el *beffato*, es ingenuo, crédulo hasta el ridículo, mojigato, celoso, avaro, o marcado por alguna inferioridad que pone de relieve la indudable superioridad del *beffatore*, presentado, en última instancia, como nos dice Fontes-Baratto, como individuo positivo con el que el lector se identifica.

Anna Fontes-Baratto define las *beffe* del *Decamerón* como historias propiamente florentinas donde, generalmente, las burlas son reactivas y están sobredeterminadas por las circunstancias: hay que burlar a un

[33] *Cf. ibidem*, p. 176.

marido represor, celoso, o de otro estrato social como en la VII jornada, o a un extranjero que llega dándose ínfulas de superioridad (VIII, 9; VIII, 5). De esta manera las bromas parecen estar sancionadas por la comunidad: una viuda se burla de un cura lujurioso y todos los vecinos lo celebran (VIII, 4); o, en el caso de Calandrino, se trata de un no florentino ignorante que incluso a veces quiere pasarse de listo, o tener merecimientos que su declarada estupidez desmiente de entrada. Así, aunque los burladores del *Decamerón* no podrían, de ninguna manera, ser considerados como héroes culturales, sin embargo, sí cumplen una función de satisfacer ciertas necesidades o inquietudes de la comunidad, o por lo menos, sus transgresiones traducen el sentir de esa comunidad, a pesar de que representan actos ilegales. Justamente una de las funciones del *trickster* es realizar aquello que no es permitido pero resulta necesario, o por lo menos útil, a su sociedad.[34]

Se puede considerar, incluso, que las transgresiones realizadas por los burladores del *Decamerón* son vistas con buenos ojos por los miembros del grupo, pues a pesar de que constituyen actos que van en contra de las reglas tradicionales, reflejan una nueva manera de sentir, una ideología innovadora que pone en cuestión la rigidez feudal. La *beffa* surgiría así, en el análisis de Fontes Baratto, en un momento de crisis provocado por la ascensión de la burguesía comerciante que se ha hecho con el poder económico pero que aún no ha elaborado su propia cultura y su propia ideología (p. 42).

En efecto, mucho se ha repetido que las trampas del *beffatore* del *Decamerón* se oponen a las proezas de los caballeros y guerreros de la literatura cortés y épica. Ya desde los *fabliaux*, nos encontrábamos ante un género cuyo rasgo característico era la distancia, cuando no la parodia de textos más aristocráticos. Pero en el *Decamerón* sucede algo más, pues como lo señaló Branca, Boccaccio nos presenta la sustitución del caballero de la espada y el castillo por un nuevo tipo de hombre más ligado al burgués comerciante que emplea la palabra como arma en situaciones donde la fuerza es remplazada por la astucia.[35] Con ello el autor del *Decamerón* da paso a esa nueva ideología donde la emancipación económica y política del rico burgués florentino se expresa a través de la glorificación del gozo de los sentidos y del uso de las facultades intelectuales.[36]

[34] M. Blakeslee, *op. cit.*, p. 170-171.

[35] *Cf.* V. Branca, *Bocaccio medievale*, pp. 27 y 353; H. Wetzel, *op. cit.*, p. 59; Sinicropi, *op. cit.* p. 188.

[36] H. Wetzel, *op. cit.*, p. 69.

Así, al igual que el *trickster* en las sociedades arcaicas tenía la función de integrar el desorden dentro del orden y hacer convivir lo ilícito dentro del marco de lo lícito,[37] la función de estos relatos y de estos personajes es la de dar lugar a esta nueva sociedad y castigar, en la figura de la víctima de los burladores, aquellos rasgos socio-psicológicos que la comunidad florentina condenaba;[38] además de que frente a la literatura aristocrática y elitista dominante, proponía otra, urbana, realista y cómica, como se hace patente en relato de Beatrice y Ludovico (VII, 7) que se incia aludiendo al amor cortés y a la propia Beatriz de Dante, para terminar como una *beffa* divertida.

Por último quisiera recordar que el *Decamerón* se abre con la descripción de la peste y la decisión de los diez jóvenes y damas florentinos de abandonar la ciudad sitiada por la muerte y el desorden. El gesto mismo del grupo de narradores de los relatos parece pues ya teñido de *metis*, por el sólo hecho de enfrentar los reveses de la fortuna a través del ingenio y el buen empleo de la palabra (al igual que muchos de los *beffatori* de sus historias lo harían). Así, la *metis*, esa inteligencia prudente que tanto admiraban los griegos, parece regir no solamente al interior de los relatos del *Decamerón*, sino también en las decisiones de sus propios narradores. De manera análoga, Boccaccio mismo podría ser considerado como el *trickster* mayor, el individuo dotado por excelencia de *metis*, pues, astuto, buen manipulador de la palabra y disfrazado tras los jóvenes que relatan sus historias, se toma la libertad de presentar todo un muestrario de transgresiones a las reglas tradicionales, abriendo con ello una vía, no sólo a una nueva concepción de la persona humana y de la sociedad en que se desenvuelve, sino a una tradición literaria diferente.

[37] A. Lomazzi recuerda que, a partir del siglo XI y justamente con un personaje como el de Renart (otro *trickster*), la cultura laica se enfrenta con la cultura clerical que separa netamente el bien y el mal dentro de un marco rígido, elaborando relatos que permiten la coexistencia y la integración de elementos ambiguos y equívocos, como sería la propia presencia del *trickster*. La autora cita (*op. cit.*, p. 63-64) a Jacques LeGoff, "Cultura clericale e tradizioni folkloriche nella civiltà merovingia" pp. 192-207, y p. 202.

[38] A. Fontes-Baratto, *op. cit.* p. 33.

Bibliografía

AZUELA, Cristina, "Máscaras, disfraces y sustituciones en la *nouvelle* medieval", en Lillian VON DER WALDE, Concepción COMPANY, Aurelio GONZÁLEZ, eds., *Literatura y conocimiento medieval*, Actas de las VIII jornadas medievales. México, UNAM, 2003, pp. 261-276.

AZUELA, Cristina, "La *metis* griega y las imágenes textiles" (en prensa).

BLAKESLEE, Merrit, "Tristan the Trickster in the Old French Tristan Poems", *Cultura Neolatina* 44, 1984, pp. 167-190.

BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca. Milano, Mondadori, 1985.

BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerón*, trad., ed. María Hernández Esteban. Madrid, Cátedra, 2001.

BOCCACCIO, Giovanni, *Le Décaméron* trad. Jean Bourciez. Paris, Garnier, 1967.

BRANCA, Vittore, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul "Decameron"*. Firenze, Sansoni, 1986.

DETIENNE, Marcel y Jean Pierre VERNANT, *Las artima as de la inteligencia. La* metis *en la Grecia antigua*. Madrid, Taurus, 1988 [1974].

DUMÉZIL, Georges, *Loki*. Nueva ed. revisada, Paris, Flammarion, 1986 [1948].

FONTES-BARATTO, Anna, "Le th me de la *beffa* dans le *Décameron*", in A. ROCHON ed., *Formes et signification de la "beffa" dans la littérature de la Renaissance*. Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, pp. 11-45.

FRAPPIER, Jean, "Structure et sens du *Tristan*", *Cahiers de Civilisation Médiévale* VI 1963, pp. 255-280 y 441-454.

HESÍODO, *Teogonía*, ed. de Paola Vianello. México, UNAM, 1978.

HOLLANDER, Robert, Courtney CAHILL, "Day Ten of the *Decameron*: The Myth of Power", *Studi sul Boccaccio* 23, 1995, pp. 113-170.

JUNG, Carl, *Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, trad. R. F. C. Hull. London- Henley, Routledge & Kegan, 1972.

LE GOFF, Jacques, "Cultura clericale e tradizioni folkloriche nella civilt merovingia", *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*. Torino, Einaudi, 1977.

LOMAZZI, Anna, "L'eroe come *trickster* nel *Roman de Renart*", *Cultura Neolatina* 40, 1980, pp. 55-65.

Radin, Paul, *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, New York, s/e, 1972 [1956].

Sinicropi, Giovanni, "Il Segno Linguistico del *Decameron*", *Studi sul Boccaccio* 9, 1975-76, pp. 169-224.

Wetzel, Hermann, "Éléments socio-historiques d'un genre littéraire: l'histoire de la nouvelle jusqu' Cervantes", en Lionello Sozzi ed., *La nouvelle française la Renaissance. Études présentés par V. L. Saulnier*. Gen ve-Paris, Slatkine, 1981, pp. 41-78.

La leyenda de Saladino en la literatura italiana del Medioevo al Renacimiento

Fernando Cisneros
El Colegio de México

El recién desaparecido Edward Said, al proponerse el estudio del "orientalismo", como tema de investigación autónomo *per se*, establece la dicotomía entre una definición académica del término, tomándolo no sólo como una disciplina avocada a un objeto específico, sino que describe además paralelamente un estilo de pensamiento determinante de una distinción ontológica y epistemológica entre Oriente y Occidente, el que implicaría una forma de concebir al primero como formado por gente diferente no sólo en cuanto a costumbres, sino también en cuanto a mentalidades y destino. Los exponentes de esta actitud que trata de separar al hombre oriental del occidental serían, diacrónicamente, muy variados –Esquilo, Dante, Victor Hugo y Karl Marx, que él menciona–,[1] lo cual puede hacerle incurrir tanto en anacronismos como en una visión teleológica de su propia visión de orientalismo, la que plantea adaptándola en general al fenómeno del imperialismo clásico, correspondiente a la expansión del capitalismo en los siglos XIX y XX.[2]

Particularmente radical en sus posiciones, respecto al mayor de los estudios que ha suscitado la cuestión,[3] pone especial énfasis en

[1] Edward Said (1935-2003), en *El orientalismo* (edición original: *Orientalism*, publicado por la Columbia University, New York, la misma universidad en que el autor fue profesor de literatura inglesa y literatura comparada) pp. 20-21. Es necesario aclarar que la denominación misma de orientalismo, aunque puede hacerse extensiva a todas las culturas no europeas, fue aplicada, en una primera instancia, exclusivamente a los estudios sobre el Imperio Otomano y el mundo árabe-musulmán.

[2] De acuerdo con Franz Fanon, "Al colonialismo no le basta con mantener al pueblo bajo sus garras y con vaciar el cerebro del nativo de toda forma y contenido. Por una lógica perversa, se vuelve hacia el pasado del pueblo, lo distorsiona, desfigura y destruye", citado por Said, *Cultura e imperialismo*, p. 367.

[3] Especialmente la obra de Maxime Rodinson, *La fascination de l'Orient*, (1980) que a pesar de ser anterior por la fecha en que se publica constituye una forma de respuesta mucho más moderada a la cuestión.

las producciones literarias para la formulación de sus puntos. La elaboración del "Oriente" de los especialistas occidentales como un *tópos* literario, más que un lugar real, implicaría la asignación de un carácter inamovible, en el que se manifiesta un exotismo exuberante, contrastante con una mentalidad avocada al quietismo: una suma de costumbres, ideas y actitudes pertenecientes a un reino en el fondo imaginario, concretando un modelo que finalmente deben asumir los propios habitantes de ese "Oriente", y representando una enajenación cultural que permite a unas sociedades que se valoran como avanzadas imponer a otros una imagen que en el fondo permita su supeditación. Al respecto, el mismo Said propone la hipótesis de que las culturas implican estructuras de autoridad y participación a la vez, benevolentes respecto a aquello que incluyen, pero mucho menos respecto a lo que excluyen, e incluso desdeñan.[4]

Es en relación con estos planteamientos, adquiere un nuevo interés examinar el tratamiento que reciben determinadas figuras que pueden recibir la denominación de emblemáticas, y la valoración que Occidente ha otorgado, por ejemplo, a Mahoma o Saladino, también dentro de la tradición literaria italiana: una de las realizaciones específicas de Occidente, en comunicación y en varias ocasiones influyente sobre el resto. Al mismo tiempo, es necesario tomar en cuenta la consideración de que dar a comprender las relaciones y las producciones culturales, es algo que quizás podría abarcar una imagen literaria con mayor fidelidad que una formulación teórica. Ante este hecho, no sólo es necesario el estudio histórico del objeto en sí, sino además las transformaciones culturales en que se produce, tanto en Occidente como en la misma zona árabe-musulmana. Quizá el mayor problema resida en una falsa concepción que pretende a ultranza separar ambas zonas culturales, sin tomar en cuenta los múltiples contactos entre la cultura occidental y el Islam, que les hace a ambas manejar una tipificación "en bloque" del otro.

I. Los temas, los personajes y las motivaciones

Franco Cardini, en un reciente trabajo,[5] acusa la presencia de una valoración dual: para Occidente, el Oriente determina una actitud ambigua de repulsión combinada con atracción. Al respecto, como se

[4] Edward Said, *Cultura e imperialismo*, p. 51.

[5] *Europe et Islam. Histoire d'un malentendu*. La versión consultada está traducida al francés.

ha mencionado, será de interés tomar en cuenta el panorama general y determinadas transformaciones de la misma cultura europea, además de la específicamente italiana, en cuanto a varios temas, algo que puede mostrar confluencias dentro de un esquema más amplio.

En cuanto a la imagen adversa al Islam, desde una primera instancia ésta se ve ligada a la tradición de pensamiento apocalíptico desarrollado en Occidente. Dicha tradición, de manera irónica, tiene importantes comienzos de su desarrollo en Siria, en la actualidad un país predominantemente musulmán, y tiene su precursor en el *Oráculo de la Sibila Tiburtina*, escrito apócrifo de un clérigo de Heliópolis (Ba'albek), en el siglo III –es decir, anterior al Islam–, el cual además introduce el tema del emperador de los últimos días –figura virtuosa como debe ser un precursor de la segunda venida de Jesús–,[6] relacionado con la figura del Anticristo, su reflejo negativo, el cual en cambio posee un desarrollo anterior, a partir al menos del "hijo de perdición" del primer cristianismo.[7] Varios siglos separan este escrito del anónimo originario de la misma región y atribuido a Metodio, célebre monje anatolio que habría sido contemporáneo de Diocleciano, conocido como Pseudo Metodio.El *Oráculo*, en cambio, pertenece ya al siglo VII, la época de la conquista musulmana, con la cual aparece el papel de los invasores dentro de un relato del final cristiano de los tiempos, haciendo énfasis en los excesos sexuales; no solamente la lujuria de aquéllos –en ese caso se trata exclusivamente de árabes–, sino también la lascivia y las faltas que cometen los cristianos, estigmatizando especialmente los actos homosexuales, con el que atraerán el castigo los ismaelitas, –parangonados a langostas y sátiros– que "se echarán en suerte a sus hijos y a sus hijas". La consternación producida en el imperio cristiano por la pérdida de importantes provincias como Siria, Egipto y posteriormente las de África del Norte, acrecentaron la voluntad de denigrar a enemigo tan insolente y poderoso, con lo cual la imagen del Islam, ligada con la licencia sexual, en combinación con la idea de su papel apocalíptico, continúa manifestándose en la tradición de Bizancio, relacionada al concepto de herejía y de paganismo.[8] San Juan

[6] De acuerdo con Jacinto Lozano y Licinio Anaya, *Literatura apocalíptica cristiana (hasta el año 1000)*, esta figura constituye una forma de continuación del culto imperial (p. 180).

[7] Los primeros personajes en ser tildados de Anticristo fueron algunos emperadores: Nerón, el mismo Diocleciano, identificados como enemigos del cristianismo.

[8] Ambos temas se nutren de referencias a prácticas: la circuncisión en cuanto al judaísmo; y respecto al paganismo, a la asunción de que los musulmanes –que celebran el viernes–, adoran a Venus, representada en la venerada Piedra Negra de la Ka'ba, en la Meca, como resume Flori, *La guerra santa. La formación de la idea de cruzada en el Occidente cristiano*, (pp. 227-230).

Damasceno (m. *ca.* 649) ya considera a Mahoma precursor del Anticristo, a pesar de que, como letrado, había llegado a formar parte de la burocracia del recién formado imperio musulmán; y ese mismo parecer será retomado por Máximo el Confesor (m. 662).

El tema apocalíptico pasa rápidamente al Occidente, pues ya Álvaro de Córdoba se expresa en semejantes términos respecto a la conquista musulmana de España. Pero, en cambio, el abad Adsón, quien en su carta a la reina Gerberga, hermana de Otón I y esposa de Luis IV, rey de la "Francia Occidental" y también candidato a portar la corona del imperio, con el fin de instruirla sobre el tema de la escatología cristiana (algo que ella había solicitado y de paso constituye uno de los modelos más influyentes en la literatura y creencias apocalípticas de Occidente) no menciona el Islam dentro de su esquema del fin del mundo.[9] Sin embargo, las elaboraciones provenientes de los cristianos orientales resurgirán con nueva fuerza en Occidente con el motivo de las cruzadas.

En lo que respecta a la visión positiva, Cardini le señala orígenes aún más antiguos que las elaboraciones apocalípticas cristianas, remontándose a la leyenda de Alejandro, a la que se debería de agregar una serie de relatos antiguos afines, a veces incluidos en pasajes mitológicos, o la también leyenda de Semíramis, tomada por Heródoto y Diodoro, que pueden ser la fuente de Dante, que la liga al pecado de lujuria, en Inferno v, 52-61:

"La prima di color di cui novelle
tu vuoi saper– diss'egli allotta,
–fu imperatrice di molte favelle.
A vizio di lussuria fu sí rotta
che libito fe' licito in sua legge,
per tòrre il biasmo in che era condotta.
Ell'è Semiramís, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa;
tenne la terra che 'l Soldan corregge. (Inf., V, 52-59)[10]

[9] La carta, con su traducción, se encuentra incluida en *Ludus*, p. 66 y ss.

[10] Todos los versos de la *Divina commedia* citados vienen de la edición a cargo de Fallani, Maggi y Zannaro; éstos señalan que Dante parafrasea a Orosio (m. ca. 418), su fuente inmediata, especialmente en lo que se refiere a la legitimación del desenfreno por Semíramis. Y considera que Dante confunde la Babilonia de Mesopotamia con la de Egipto, a cuyo sultán se refiere –algo muy probable y en común con sus contemporáneos–: de hecho, históricamente, la urbanización sobre el Nilo así denominada se funde con la de Fustât, y finalmente con la de El Cairo actual (v. J. Jomier voz "al-Fustât" y J. M. Rogers, voz "al-Kâhira", *The Encyclopaedia of Islam*). Por otra parte, en la época en que Dante

También hace parte del mismo grupo Dido, confundida en el vendaval de las almas condenadas por ese pecado:

> L'altra è colei che s'ancise amorosa
> e ruppe fede al cener di Sicheo (Inf. V, 60-61)

Empero, a la visión perdurable de la riqueza y maravillas del Oriente, se aúna el impacto del desarrollo intelectual, las ciencias y las técnicas, superiores en el área musulmana para la época. Entre los temas favorables destaca el de la filosofía, que en gran medida ha experimentado su renovación en Occidente gracias a las traducciones árabes, al grado de que Abelardo considerase "musulmán" como sinónimo de "filósofo", con la connotación, común a sus contemporáneos, de descreído: ciertamente una imagen que diferiría profundamente según las épocas y las circunstancias, en relación con el Islam. Por otra parte, en una época para cuya mentalidad los saberes eran concebidos de una manera global, la filosofía no se encontraba aislada de las restantes ciencias. La primacía del Islam en cuanto a éstas fortalecía el concepto del musulmán en tanto que filósofo. Empero, hay que recordar que bajo el mismo concepto se abarcaba, por ejemplo, astronomía y astrología de manera conjunta, algo que originaba otra identificación: la del árabe como mago. Para el occidental, en contraste con el concepto de supremacía del cristianismo, que alimentaba la concepción de que éste representa la fe, la verdadera religión, el Islam recoge dos desviaciones opuestas: la impiedad y la magia, y respecto a ambas se manifiesta la actitud ambivalente, de reprobación-admiración. Frente a los milagros, o prodigios "legítimos" efectuados por los santos, las reliquias y los sacramentos gracias a la intervención divina, los musulmanes –y los judíos, a los que se les suele asociar– se distinguen en aquellas "malas artes", que los vuelven conocedores del poder de los astros y de las piedras preciosas, de las hierbas curativas o malsanas, de los artilugios mecánicos. Los cristianos incluso relacionan la piedad de los musulmanes hacia el Profeta (ciertamente, para los cristianos, uno de los "falsos profetas" contra los que previenen las escrituras) con la magia; y los hechos milagrosos que le atribuye la tradición musulmana no son sino ensalmos.

Las concepciones que se han originado desde los primeros contactos entre el Islam conquistador y el cristianismo oriental, y ha asumido la cultura de Bizancio, harán que dichos motivos se renueven

escribe, Bagdad ha sufrido su primera destrucción por los mongoles (1258), hecho conocido en Europa muy probablemente.

con las cruzadas, e incluso se exacerben con la pérdida de la ciudad santa, tomada por Saladino. Para enfrentar la crudeza de tales hechos que operan al interior de la mentalidad general e influyen sobre las creaciones literarias, se crean figuras individuales que condensan el concepto o imagen del Islam. Cardini propone que serán tres personajes los que asuman ese carácter "típico" para los occidentales: Mahoma, Saladino y el Viejo de la Montaña –traducción literal del árabe Shaykh al-Jabal, título del maestre de la secta de los asesinos–.[11]

El interés de la figura de Saladino se ve acrecentado por el hecho de ser el único personaje virtuoso, dentro de la tríada musulmana, de manera que sería de interés detenerse un tanto en el personaje histórico, no sólo en su imagen para el Islam. Históricamente, no es de hecho el primer promotor de la "reconquista" musulmana de los santos lugares, la cual de hecho ha introducido de manera brillante Nûr ed-Dîn ibn Zenguí, *atabeg* de Alepo y Damasco, en alguna forma su predecesor como figura de importante enemigo de los cruzados, el que condensa las aspiraciones de sus correligionarios: el gran unificador de la Siria musulmana había de dejar el recuerdo de un príncipe justo y piadoso en exceso, de una especie de santo guerrero. Con la contracruzada, el *jihâd* contra los infieles adquiere por fin su sentido auténtico, y ya no es más el pretexto para conquistas o venganzas locales.[12] La imagen de Saladino, como la principal figura de una respuesta islámica a las cruzadas, parece diferir de Nûr ed-Dîn en cuanto que uestra una actitud más tolerante o gentil hacia los cristianos, a la vez que cumple en su totalidad las aspiraciones de los musulmanes de eliminarlos como amenaza, y alcanzar la recuperación de Jerusalén.

Como impresionante caudillo militar, además de religioso, Saladino parece sobre todo interesado en el prestigio y el poder. Se vuelve fundador de una dinastía –aunque efímera–, bajo la denominación de ayúbida. Si se examinan sus actos, quizás encontraremos contradicciones chocantes para nuestra mentalidad; al saber por ejem-

[11] Franco Cardini, *Europe et Islam. Histoire d'un malentendu*, pp. 127-128. El así llamado Viejo de la Montaña (se trata del monte Alamut, en la cordillera de Elburz, actualmente en Irán), ejercía el mando sobre los asesinos, anidado en una fortaleza de apariencia inexpugnable, pero que también habría sido destruida por los mongoles.

[12] Zoé Oldenbourg, *Las cruzadas*, p. 295 (la expresión es descriptiva de los señores musulmanes a la llegada de los cruzados). En otra instancia, el retrato es más sombrío: "…era un fanático. Su odio hacia los francos era un odio religioso, su amor por la guerra santa, el resultado de una sincera piedad" (p. 275).

plo que hace torturar a Renaud de Sidón –un príncipe no tan común entre los cruzados, pues había tratado de asimilar la cultura de los musulmanes y aprendido el árabe, y que Saladino además consideraba normalmente su amigo–, ante sus hombres parapetados tras los muros de su ciudad, con el objeto de forzar su entrega. También ordena la muerte de Renaud –o bien Arnaud – de Châtillon,[13] quien había amenazado el peregrinaje hacia la Meca, habiéndose propuesto sistemáticamente como meta política interferir en el cumplimiento de uno de los pilares del Islam, y cuyos actos provocadores terminarían por comprometer el destino del reino cristiano de Jerusalén, resultando en cierta forma responsable de su desaparición.[14] En este caso, se ha hablado de asesinato ritual, en comparación con los perpetrados por la secta de los asesinos. Al respecto, parece seguro que se trataba de una promesa, una especie de voto religioso que el mismo Saladino se había formulado. En este caso, tratándose del enemigó declarado del Islam, no se le puede tomar demasiado a mal. Otro asesinato –más grave, si se toman en cuenta las circunstancias– ensombrece su figura: el de Conrad de Montferrat, rey de Jerusalén, que no parece demasiado claro, pues se acusó en su momento a Ricardo Corazón de León, que en este caso se propondría sostener a Guy de Lusignan, con quien estaba emparentado, como rey de Jerusalén; y también al ramal sirio de los asesinos, a los que en general se considera aún hoy como autores de este atentado. Sin embargo, el propio secretario de Saladino, Ibn al Athîr, lo culpa del hecho, aportando además precisiones.[15]

Con todo, la convivencia obligada y la apreciación de las dotes de los enemigos, y en especial de su brillante caudillo militar, crista-lizarán en una figura virtuosa encarnada por Saladino, la cual manifiesta un rasgo que será celebrado por Occidente: su deferencia con las damas. Saladino, de hecho, devuelve a una princesa franca, que ha caído prisionera de él en Tiberíades, a lo que se agrega un tratamiento benévolo hacia los prisioneros cristianos en Jerusalén y las facilidades para su

[13] Las fuentes árabes lo conocen por el segundo nombre (*Qâmûs*, "Arnât").

[14] Sin embargo, el predicador de la III cruzada Pierre de Blois escribió una *Passio Reginaldi*, donde adjudica al personaje la categoría de mártir, llamándolo *beatus Reinaldus*, al mismo tiempo que rezuma en sus diatribas una aversión irreductible contra Saladino (Hans Eberhard Mayer, *Historia de las Cruzadas*, p. 197). El interés de tal documento quizás radique en el hecho de que la imagen negativa de Saladino, alimentada por los religiosos, no alcanzara a empañar su imagen caballeresca para Occidente.

[15] Z. Oldenbourg, *op. cit.*, p. 382.

rescate (por otra parte, el caudillo musulmán parece haber sido incapaz de guardar o administrar riquezas). El aspecto caballeresco de Saladino en sus inicios literarios se encuentra así ligado principalmente a su respeto por las damas cautivas, un tema cultivado por los trovadores; a partir de esta característica, y de sus éxitos militares, es aceptado por la literatura caballeresca, y se comienza a crear en Occidente una leyenda virtuosa de Saladino.

En esta leyenda europea, condensada en Flandes –una región que había contribuido generosamente en los contingentes las cruzadas– a lo largo del siglo XIV, cuyos principales motivos son caballerescos, lo vemos viajar a Roma y a Francia, donde la misma reina se enamora de él.[16] Finalmente, su adopción como personaje llega incluso a naturalizarlo como franco por medio de algún recurso novelesco.

La identificación de Saladino con la caballería puede tener fundamentos adicionales, originados en la cercanía de ésta con determinadas prácticas de los guerreros musulmanes, propiciados por el contacto mismo de las cruzadas. Desde la época pre-islámica, los árabes poseían un código del honor varonil *–muruwwa–*, en el que ocupa un papel importante la noción de *hilm*,[17] y para el siglo IX, se habían desarrollado plenamente en medios urbanos las hermandades juveniles *–futuwwa–*, cuya influencia ha sobrevivido en las órdenes sufís y gremiales, incluyendo ritos que implicaban el don o la adopción de vestidos y el uso de una copa entre los cofrades (*jâm*), que puede ser un antecedente del grial.[18] Los "monjes guerreros" hacen su aparición también de manera anterior al fenómeno occidental, durante el siglo IX, en que se extienden los *ribâts* sobre la costa sur del Mediterráneo, de los que surgirá una dinastía, denominada los almorávides, contemporánea de la III cruzada.

Esta cercanía puede implicar a otra figura, que no necesariamente se tiene que haber originado en Saladino; la del caballero mu-

[16] Se trataría, si la cronología es tomada en cuenta, de la esposa del rey Felipe Augusto; sin embargo en alguna versión se afirma que es Leonor de Aquitania, reina celebrada por los trovadores (*vid.* Maxime Rodinson, *Europe and the mystique of Islam*), pero anterior cronológicamente.

[17] Se trata de un concepto bastante complejo, que puede comprenderse como una forma de "gentileza" "indulgencia", "suavidad" o incluso "paciencia", como una norma ideal de conducta, especialmente ante los reveses o las afrentas. V. Charles Pellat, voz "hilm", *The encyclopaedia of Islam*.

[18] C. Arendonck, *Encyclopaedia of Islam*, Claude Cahen, *The encyclopaedia of Islam*; MichelRandom, *Rûmî, la connaissance et le secret*, p. 187: "La *futuwwa* (ou les corporations de métiers)".

sulmán, enemigo de los cristianos, pero virtuoso –carente de nexos evidentes con una figura histórica determinada– el cual se transforma igualmente en un tema para la literatura occidental. Así tanto Rodinson como Cardini mencionan que el parangón de caballerosidad entre los héroes es encarnado por Feirefitz, cuyas características lo hermanan con Parsifal, pero aunando a sus dotes los encantos del exotismo;[19] mientras, por otra parte, el mal caballero, en alemán el *Raubritter* o "caballero depredador", parece haber constituido una realidad histórica y social, y el mago perverso Klingsor, creador artificioso de un mirífico jardín en su castillo en la cumbre de un monte, es la personificación del Viejo de la Montaña, de acuerdo en todo con la tradición legendaria propalada por Marco Polo–.[20]

Para el lado musulmán, Saladino representa un guerrero excepcional, y sobre todo, el que ha derrotado a los cruzados en la batalla de Hattîn, colina cercana a la laguna de Tiberíades, y a consecuencia de ella, recuperado Jerusalén para el Islam. En el ámbito musulmán, Saladino goza de una enorme celebridad, pero no de una leyenda comparable a la desarrollada por Occidente, que ni siquiera semeja los relatos fantásticos ligados a la personalidad del himyarita Sayf ibn Dhî Yazan, el cual había combatido a los invasores cristianos, abisinios en ese caso,[21] o a la de Ali, yerno del profeta, en relatos legendarios shiís, cuyas hazañas semejan a las de los actuales "superhéroes". Si por cierto se ha afirmado que existió una "propaganda" de la figura de Saladino, ésta se basaba en la oda tradicional, el panegírico en verso ensalzando sus proezas; o encajada en el sermón del viernes, describiendo sus hazañas de una manera bastante apegada a lo que cuentan las crónicas, que resaltaban especialmente el valor de las reliquias que había liberado: el Domo de la Roca, considerado el lugar de la ascensión del Profeta a los siete cielos, y la

[19] M. Rodinson, *Europe and the mystique of Islam*, p. 27; F. Cardini, *op. cit.*, p. 126. Mircea Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas III-I. De Mahoma al comienzo de la modernidad*, p. 116 y ss., hace notar la aparición de plétora de elementos "herméticos" árabes y orientales en la obra de Wolfram von Eschenbach, que se encuentran ausentes en su principal modelo, *Perceval le Gaulois*, de Chrétien de Troyes, donde son visibles únicamente temas célticos.

[20] Marco Polo, *Viajes* I, 23-24, pp. 36-38. El nombre de Klingsor es la adaptación del de un trovador rival de Wolfram.

[21] Se trata de un documento literario alrededor del cual las referencias históricas se encuentran muy bien documentadas, algo que lo acercaría al personaje de Saladino, a diferencia de otros relatos de aventuras (Jean Paul Guillaume, "Sayf Ibn Dhî Yazan", *The encyclopaedia of Islam*).

Mezquita de al-Aqsà, como santuarios particularmente venerados por los musulmanes.[22]

En el campo cristiano, específicamente en Occidente, el efecto de la pérdida de la ciudad santa, dentro de la mentalidad apocalíptica, no puede ser subestimado. *Para un medio social y cultural donde no* sería posible discutir la primacía de la revelación cristiana, y su posibilidad única de hacer alcanzar la salvación, algo que le otorga una superioridad religiosa incuestionable, es necesario explicarse la derrota. Como resultado, se origina una preocupación que llevará finalmente a cuestionar los fundamentos mismos de la autoridad política y religiosa. En el plazo inmediato, la primera consecuencia será la proclamación de la III cruzada, llamada "Cruzada de los reyes", dotada de un fuerte tinte mesiánico: el monarca que alcance reconquistar Jerusalén adquiriría dimensiones especiales para la cristiandad occidental. En una primera instancia así lo confirman ciertos testimonios: durante el siglo XII, una obra de alcance popular como es el *Ludus de Antichristo*, realiza la oposición entre el imperio y el califato: allí aparece el rey de Babilonia como jefe de la *Gentilitas*, es decir, del paganismo,[23] al cual se ha aliado la Sinagoga, mientras el emperador es sostenido por la *Ecclesia*, reafirmando su supremacía sobre sus rivales cristianos; los reyes de Francia y de Grecia –este último, el emperador de Bizancio– aparecen ambos como advenedizos, con lo que la pieza afirma su carácter notoriamente gibelino. Sin embargo, el papa juega un papel secundario, como capellán imperial, algo que lo minimiza en relación tanto dentro del subsecuente enfrentamiento, así como figura apocalíptica.

[22] Emmanuel Sivan (*L'Islam et la Croisade: idéologie et propagande dans les réactions musulmanes aux Croisades*, p. 115-116) que, basándose sobre todo en Abû Shâma. (m. 1268, prematuramente), enumera dos *khutbas* –alocuciones de la mezquita el viernes–, doce poemas y setenta cartas que hacen mención de la recuperación de la Ciudad Santa, un cúmulo que no alcanza ninguna otra acción del enfrentamiento con la cruzada. Empero, al examinar los panegíricos, el autor no considera diferencia alguna con las odas tradicionales que abarcan ese tema. Sivan menciona sobre todo a'Imâd al-Dîn al-Isfahani (m. 1201), en su *Fath al-Qussî fi-l-fath al-qudsî*, crónica con verdadero sentido poético (citado por Francesco Gabrieli, *Arab Historians of the Crusades*. pp. 168-169).

[23] Aparece en el mismo siglo además la denominación "Sacro Imperio" (Claude Carozzi, *Visiones apocalípticas en la Edad Media: el fin del mundo y la salvación del alma*, p. 101). Dentro del esquema de la época, Roma es la capital de la cristiandad, como Bagdad lo es de la gentilidad, y Eschenbach menciona al "baruc de Bagdad" (M. Rodinson, *op. cit.*, pp. 10 y 26).

La imagen del emperador de los últimos días, empleada por Adsón, tema fuerte ya en la tradición occidental, la emprende Federico Barbarroja, que asume su título imperial con significación apocalíptica, al ponerse a la cabeza del movimiento; pero la muerte, que lo sorprende antes de llegar a Tierra Santa le impide aprovechar sus frutos propagandísticos,[24] circunstancia que favorece la figura de Ricardo Corazón de León, el cual al asumir el papel de rey libertador con una misión salvadora será para el movimiento de cruzada símbolo del monarca cristiano, con una aureola legendaria: su preocupación por los temas apocalípticos es atestada por su paso por Mesina, camino de Tierra Santa, donde se entrevista con el Abad Joaquín de Fiore: Ricardo recibe del religioso la encomienda de arrebatar a Saladino el reino de Jerusalén. Además, el abad le asegura que el Anticristo ya ha nacido y reside en Roma. Esta alusión al papa Clemente III significaba un vuelco en la tradición escatológica, y parece originada en el ascenso en el poder y atribuciones de la figura papal, pero no deja de sorprender a Ricardo, al contener la idea del dominio del mal sobre la iglesia, la cual comenzará a hacer camino en las concepciones religiosas de Occidente:[25] el posterior fracaso del rey inglés en reconquistar la ciudad no afectará el pensamiento apocalíptico más allá de eliminar su figura a favor de otras nuevas,[26] pero profundizará el malestar frente a las instituciones, en especial religiosas.

II. Dante, o la soledad de Saladino

Dante encuentra a ciertas personalidades, emblemáticas del Islam de alguna forma, en el Limbo y no en los círculos inferiores:

> Euclide gëomètra e Tolomeo,
> Ippocràte, Avicenna e Galieno
> Averroís che il gran commento feo. (Inferno IV-142-144)

[24] Federico sería el sucesor tanto de Augusto como Carlomagno, según la crónica de Otón, obispo de Freissing –quien era además tío del emperador–, retomando temas provenientes de la crónica de Adsón y el *Ludus* (C. Carozzi, *op. cit.*, p. 100 y ss.).

[25] C. Carozzi, *op. cit.*, pp. 107-108.

[26] La imagen de Ricardo, cultivada por el romanticismo y posteriormente por Hollywood, mantiene un tinte mesiánico, pero a la vez, curiosamente, un tanto populista, aunque no menos mítico, pues en ella es su retorno a Inglaterra lo que instaura una esperada era de justicia.

El fragmento trasluce la admiración por los filósofos musulmanes en Occidente, en especial hacia Avicena, el cual fuera celebrado por varios autores, habiendo llegado a aseverar Bacon que "la filosofía se ha manifestado en griego a Aristóteles, y en árabe a Avicena"[27]. Con todo, la introducción de personajes que podemos considerar como científicos y de los filósofos musulmanes en el Limbo cristiano resulta contradictorio, pues se supondría que en él se encuentran solamente aquellos justos que no llegaron a conocer la revelación cristiana –algo imposible en este caso–, pero es revelador del entusiasmo que siente Dante en especial por la figura de Averroes, aludiendo además a sus comentarios de Aristóteles, que fueron conocidos por su traducción en España. Más adelante aparecerá en el paraíso el averroísta cristiano –polémico en su tiempo– Siger de Brabante, al que Dante alude con una imagen semejante a la de Santo Tomás, "la gran lumbrera" el cual, sin embargo, será para sus contemporáneos el refutador desde el punto de vista de la doctrina cristiana, de las tesis materialistas de Averroes. En este contexto, solamente al final, en el Limbo, aparece Saladino, como un reconocimiento a sus virtudes caballerescas, pero del cual se apunta que está aislado.[28] No sigue ningún comentario de sus hazañas, que como en otros casos, un lector contemporáneo del poeta debe conocer.

La elección de estos escasos ejemplos, exentos de las torturas infernales, contrasta con la locación del Profeta del Islam en los círculos inferiores, en Malebolge, donde aparece en relación con Dulcín, y con él, en asociación con la lujuria: una herencia de la visión del Islam propia del cristianismo oriental.[29] Otra referencias al tema parecen mantener cierta actitud de repulsa: en una de ellas incluso Dante menciona a uno de los sucesores de Saladino de manera precisa: en

[27] Bacon incluso adaptaría al papado las afirmaciones de Avicena sobre el *Imám* (M. Rodinson, *op. cit.*, pp. 16-17).

[28] La identificación de Saladino como figura virtuosa es sobre todo caballeresca. En cambio, para el Abad de Fiore, dentro de la tradición apocalíptica, era uno de los siete grandes perseguidores del cristianismo, a saber: Herodes, Nerón, Constancio –que, como padre de Constantino era exculpado por los apologetas cristianos, y su inclusión puede ser ya una crítica contra la iglesia–, Mahoma, Melsemut –una figura bastante vaga, que representa el Islam norteafricano colectivamente–, al que sigue Saladino, y sucede finalmente el Anticristo (C. Carozzi, *op. cit.*, p. 107).

[29] E. Said, *op. cit.*, p. 96; *cf.* también Fernando Cisneros "Dante y el Islam en la *Commedia*", en Franca Bizzoni y Mariapia Lamberti, eds., *La Italia del siglo xx,*, pp. 205-233.

relación con el peregrinaje de San Francisco a Tierra Santa, en 1219, coincidente con la V cruzada. Es éste un episodio que algunos autores estiman legendario,[30] pero también ha perdurado en crónicas musulmanas; a pesar de lo cual, muchos de los biógrafos contemporáneos del santo soslayan este desplazamiento, sin tomar en cuenta la importancia que revistió para sus contemporáneos. San Francisco, que quiere efectuar la cristianización de los musulmanes, encarna en ese momento una corriente que pretende alcanzar la conversión de los musulmanes por la fe, pues espera que su fe inquebrantable alcance este fin milagrosamente.

El importante cronista de las cruzadas Jacques de Vitry describe la llegada inesperada de los monjes a Acre y su predicación entre los guerreros del campamento cruzado.[31] Posteriormente, durante una tregua el jefe musulmán al-Malik al-Kâmil acepta recibir a quien –para él– era un "sufí cristiano".[32] Éste no alcanzaría su conversión, pero en cambio al-Kâmil le pide al "santo sufí de los francos" que ruegue a Dios que lo ilumine y le dé a conocer cuál es la religión que más le complace.[33] El acercamiento de Al-Kâmil al cristianismo no

[30] Ciertamente, en varias de las versiones cristianas, aparece cierto número de elemento legendarios más que dudosos: por ejemplo, que al-Kâmil haya hecho pasar al santo por varios tormentos (F. Cardini, *op. cit.*, p. 145), como aparece en Dante, que dice que el santo lo hiciera por "la sed del martirio". El tema, sin embargo, alcanzó popularidad, y se encuentran representaciones de la escena entre los ciclos más antiguos de la vida del santo, como la Tabla del Maestro de San Francisco, serie que incluye *La predicación ante el Sultán de Babilonia* (Florencia, Santa Croce, capilla Bardi). Sin embargo, el tema no perduró posteriormente en la iconografía. Parece falso en cambio, que el santo haya ido a convertir a los musulmanes de la Península ibérica, como pretenden algunas leyendas españolas, relacionadas con el episodio de los franciscanos en Marruecos.

[31] Agostino Ghilardi, *San Francisco de Asís*, p. 48.

[32] La palabra *sûfî* en sí parece designar a un místico en ruda vestimenta de lana *–sûf–*, la *hirqa* de los místicos musulmanes, bastante cercana en apariencia al sayal del santo.

[33] El solo hecho de que el sultán haya recibido al santo en su corte es interpretado por un comentarista moderno, Dino Provenzal, como un "triunfo de la pobreza". En otra versión de la leyenda, el sultán es convertido, pero le muestra al santo que no puede reconocerlo, pues sus hombres los matarían a ambos; posteriormente, antes de morir, sería bautizado por frailes franciscanos (George Édouard Lafenestre, *La légende de St. Francois D'Assise, d'aprés les témoins de sa vie*, p. 131 y ss.). Empero, si algo ha quedado de un posible ascendiente de la orden franciscana sobre los gobernantes musulmanes, ha sido la representación de los intereses cristianos occidentales en la región, especialmente en los santos lugares, a partir quizás de esa época, ascendiente consolidado por los mamelucos.

era fortuito: siendo de la estirpe ayúbida, a los doce años había sido armado caballero por el mismo Ricardo Corazón de León, el domingo de Ramos de 1192, también en Acre.[34]

Dante resume el episodio concerniente a San Francisco en *Paradiso* XI,100-105:

> E poi che, per la sete del martiro,
> ne la presenza del Soldan superba
> predicò Cristo e li altri che 'l seguiro,
> e per trovare a coversione acerba
> troppo la gente, per non stare indarno,
> redissi al frutto dell'italica erba.

La imagen no parece diferir en nada ante la que pueden tener sus contemporáneos: el santo regresa a Italia al no poder convertir a los musulmanes.[35] El interés de la figura de al-Kâmil como referencia dantesca ligada a Saladino no puede detenerse ahí, pues además se trata del soberano responsable del acuerdo que permitió la coronación de Federico II –al cual se le atribuye sostener la tesis de los "tres farsantes" y a quien el papa Gregorio IX excomulgará acusándolo de excesiva afinidad con el Islam (1239)–, como Rey de Jerusalén. De hecho, se trata del exponente más notorio de la síntesis cultural presente en la corte de Sicilia posterior a la reconquista cristiana.[36] Dante sitúa a Federico, al que posiblemente admiraba a pesar de todo, como epicúreo y

[34] Sobrino de Saladino (1180-1238), y por lo tanto un ayúbida (K. V. Zetterstéen, *Encyclopaedia of Islam*).

[35] Una leyenda paralela en torno de la piedad franciscana pone en relieve en contraste con las aspiraciones de la religiosidad occidental, resaltando la imagen hedonista del Islam: los hermanos franciscanos habrían ido a la Península Ibérica, a convertir a los musulmanes. Hechos prisioneros en Sevilla, son enviados a Marruecos, donde se ven desnudos y con un lazo al cuello, del que son arrastrados ante el Miramamolín Abû Ya'qûb, quien les ofrece no sólo respetar sus vidas, sino también entregarles mujeres y riquezas si abrazaban el Islam. Al toparse con una negativa, se enfurece tanto que decapita a cinco con su propia mano. Más tarde, cuando Francisco se entera exclama: ¡Dios sea loado!¡Ahora diré verdaderamente tengo cinco hermanos en Cristo! (A. Ghilardi, *op. cit.*, p. 47)

[36] Entre otras cosas, comprendía perfectamente el árabe, pero al parecer manteniendo siempre su posición de emperador cristiano frente el Islam; así, durante su visita al Domo de la Roca, en Jerusalén, finge no entender la inscripción celebrando a Saladino por haber expulsado al politeísmo de ese recinto (Ernest Hartwig Kantorowicz, *Frederick the second, 1194-1250*, p. 191). La leyenda de los tres farsantes parece ser de origen musulmán (M. Rodinson, *op. cit.*, p. 25).

finalmente descreído, en *Inferno* X-119: la imagen del hedonista, asociada en la mentalidad contemporánea al musulmán, corresponde en la simbología dantesca a quien niega la inmortalidad del alma.[37]

En contraste, Constanza, la madre de Federico II, se encuentra en el paraíso, transformada en una luminaria (*Paradiso*, III, 118-120):[38]

Quest'è la luce de la gran Costanza
che del secondo vento di Soave
generò 'l terzo e l'ultima possanza.

Lo anterior nos hace retornar al los temas escatológicos, pues se refiere a las leyendas de que el Anticristo nacería de una religiosa, variación de una conseja que pretendía que naciera de una virgen.[39] Dante, al situarla en ese lugar, parecería manifestarse en contra de esa idea, y tratar de desmitificar a Federico como personaje apocalíptico –tal como era señalado por sus contemporáneos–, pero al denominarlo "última potencia" se lo vuelve a asignar, retomando el tema, ya viejo entonces, del emperador de los últimos días, algo que resulta contradictorio.[40]

III. Boccaccio, el *Novellino* y la familiaridad con el Islam

Frente a la inclinación de Dante por el simbolismo mítico religioso, Petrarca y Boccaccio,[41] ambos contemporáneos y pertenecientes a una generación cuya vida comienza casi cuando termina la del bardo

[37]E. Kantorowicz, *op. cit.*, pp. 259-260. Existe además una breve alusión a Federico II en Purgatorio XVI-117, aprobatoria en relación con su enfrentamiento con el papado.

[38] E. Kantorowicz menciona el conocimiento por parte de Federico de tales leyendas, aunque no le otorgue demasiada importancia al tema (p. 167).

[39] Ya Adsón en su *Carta* afirmaba que así como María había sido visitada por el Espíritu Santo, la madre del Anticristo sería poseída por el demonio, para que cohabitara con hombres y todo lo que engendrara fuese diabólico (*Ludus*, p. 72), lo que parece entroncar con tal creencia.

[40] El tema de Federico II como figura mesiánica precursor del retorno de Cristo se encuentra atestado en el sermón de su propia coronación, y en el programa decorativo del púlpito de Bitonto, en Apulia; cosa que replicaron sus enemigos tratándolo como el Anticristo o su precursor (H. Mayer, *op. cit.*, p. 318).

[41]Gilbert Highet, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, cap. V.

florentino, representan una ruptura en la medida en que parecen cuando menos indiferentes a la compleja simbología dantesca, nutrida del bagaje, tanto de Bizancio como de la influencia filosófica árabe, además de las propias elaboraciones de Occidente. Empero, al mismo tiempo que rechazan una herencia cultural anterior, la actitud entre ellos ante el Islam es radicalmente opuesta.

Petrarca representa en alguna forma una repulsa frontal contra el Islam. Para Cardini, esta actitud puede estar relacionada con su aversión a la medicina, y en ella muestra una especial antipatía contra Averroes.[42] La repulsa, empero más generalizada se muestra sin ambages en el breve tratamiento que da a Saladino en el *Trionfo della Fama II* (a partir del verso 144 al 151)[43]

> il sepolcro di Cristo è in mani de'cani!
> [...] il saracino
> che fece a'nostri assai vergogna e danno.
> Quel di Luria seguiva il Saladino

La obra de Boccaccio trasluce una actitud frente al Islam del todo opuesta a la de Petrarca. En el Decamerón Saladino aparece en dos relatos. El primero, en la primera jornada, en que presenta de manera benévola al personaje (I-3),: "Il Saladino, il valore del qual fu tanto che non solamente di piccolo uomo il fe' di Babilonia soldano, ma ancora molte vittorie sopra li re saracini e cristiani li fece avere...", pero a pesar de esas virtudes, falto de dinero trata de poner en problemas al rico judío Melchisedech, preguntándole cual de las tres religiones monoteístas es la mejor –al parecer esperando que reivindique su propia fe y lo enfrente, provocando así una situación favorable para extorsionarlo–. Pero el perspicaz judío le cuenta una historia en la que un padre amoroso, poseedor de una sortija preciosa, que codician sus tres hijos, encarga dos réplicas exactas de la joya, para repartirlas entre sus hijos: de esta manera, "ciascun [...] la sua vera legge e

[42] En su carta a Dondi, de 1370. Petrarca no menciona para nada otras ciencias, como las matemáticas o la astronomía, en donde la tradición musulmana es dominante. Curiosamente, tilda a la poesía árabe –de la cual verosímilmente no llegó a conocer gran cosa– de dulzona y falta de enjundia, algo que pude relacionarse más bien con la imagen de erotismo y complacencia en el vicio de que se tacha a los musulmanes, que el profeta habría justificado por autocomplacencia, algo que también le achaca en su tratado *De la vida solitaria* (F. Cardini, op. cit., pp.161-162).

[43] Francesco Petrarca,"Trionfo della Fama II".

i suoi comandamenti si crede avere e fare, ma chi se l'abbia, come degli anelli, ancor ne pende la quistione". Con ello, curiosamente, propone lo que parece una solución piadosa a la confrontación religiones –de la cual la historia de los tres farsantes sería una versión irreverente–, pero que en este caso une la virtud de conformar a todo mundo.[44] Saladino bonachonamente celebra la ocurrencia, y el judío solícita y oportunamente se ofrece a prestarle todo el dinero que necesite.

En la segunda historia (X-9), Saladino se disfraza para viajar por Italia, encuentra a un mercader, Messer Torello, que le brinda hospitalidad en Pavía. Cuando más tarde éste participa en la cruzada y cae prisionero, Saladino lo reconoce y lo cubre de honores y regalos. Mientras tanto, en Pavía, se piensa que Torello ha muerto, o bien nunca regresará, y como ha expirado el plazo que él mismo fijara, su esposa va a contraer nuevas nupcias. Esta situación se resuelve gracias a la presencia de un mago, al servicio de Saladino, el cual desafortunadamente no recibe nombre –pues podría ser revelador de alguna identificación étnica–, el cual envía al involuntario Ulises de regreso a su ciudad de origen, justo a tiempo para evitar el nuevo matrimonio de su mujer. La narración tiene aspectos notables, puesto que no se manifiesta tanto la actitud un tanto burlona o sarcástica, de esperarse en Boccaccio, además en combinación con un desenlace sobrenatural, algo más bien extraño dentro del estilo general del *Decamerón*, y le confiere un aspecto milyunanochesco, ausente en la mayoría de las narraciones restantes,[45] y donde se insinúa cierta familiaridad con las narraciones de las *Noches*, en donde un *jinn* o *ghûl* rapta un personaje, como en el cuento de Aladino –'Alâ' al-Dîn–, en donde además interfiere con unos esponsales con la sustitución del novio.[46] Más allá de la intervención maravillosa poco usual, parece insinuarse una influencia de tipo estructural con el estilo narrativo en

[44] El tema fue retomado por Lessing, que al parecer conocía a Boccaccio, en un obra teatral: *Nathan der Weise* (1778).

[45] Algunos temas, personajes o narraciones de Chaucer o presentes en el folclor ruso o en la occidental *Leyenda de San Brandán*, como el pez-isla, han sido rastreados hasta las *Noches*, cuyo corpus conocido todavía se está formando en su etapa final en El Cairo, durante el siglo XII.

[46] Noche 412, en que el *jinn* sustrae a la princesa de la habitación en que fue entregada al hijo del visir, para que Aladino pueda poseerla. En la Noche 203, asimismo, el hijo del rey azul de los *jinna*, que ha tomado la forma de nube, secuestra a Dawlat Khatûn, y el rey Badr es transportado de manera semejante en la Noche 336.

árabe, en la singular importancia que se otorga al personaje que preside la narración Pamfilo o Pampinea, por ejemplo, en sendas recopilaciones que recuerdan el estilo de las *maqamât* en la literatura árabe medieval.[47] Así los comienzos de la prosa profana pueden poseer una filiación árabe además de las fuentes hasta ahora reconocidas, de la prosa latina y los registros de juzgado o cancillería, que han sido tradicionalmente señaladas. Boccaccio se muestra así como un autor particularmente abierto a la influencia abomusulmana, tanto en elementos episódicos al interior de sus narraciones, como de patrones literarios.

El *Novellino*, designación de una antología del siglo XIII que guarda varias semejanzas con el *Decamerón*, comprendía cien pequeñas historias, con un fin a la vez recreativo y didáctico *di bel parlar gentile*,[48] perteneciente a un autor toscano desconocido, a la que así se conoce comúnmente desde el siglo XV,[49] en que Massuccio Guardati compone una obra con el mismo título, que dedica en 1475 a Ippolita Sforza, esposa del duque de Calabria.[50] La compilación de Guardati incluye cincuenta pequeñas historias, algunas de las cuales pueden haberse inspirado en el *Novellino* anónimo que le ha precedido. En ella, la presencia musulmana es bastante abundante, y revela relaciones entre ambas riberas del Mediterráneo, al parecer idealizadas, en lo que podría ser un antecedente de algunas tramas operísticas muy posteriores, como *L'Italiana in Algeri*. Así, en *Novellino* XLVIII: el hijo del rey de Túnez, secuestrado por corsarios, es vendido a un pisano, quien lo libera. Más tarde, dicho rey, encontrando al pisano como su prisionero, agradecido, le da su propia hermana como esposa, permitiéndole regresar con rica dote a Pisa. En XXXIII, Ganozza busca a Mariotto hasta Alejandría, y en XXXIX, Ianni es prisionero de los tunecinos. Susanna, que lo ama, vestida de hombre va en su búsqueda y lo rescata, pero vueltos a ser prisioneros, él sufre la horca

[47] En las narraciones del género *maqamât*, las "sesiones", de las cuales las más célebres son las de al-Harîri (m. 1122), de contenido ejemplificante, muchas veces con sentido didáctico, existía una fuerte relación entre el héroe y el narrador, que algunos autores han interpretado como antecedente del género picaresco español.

[48] Así era el subtítulo que le prestara la edición de Borghini (1572).

[49] Siro Amedeo Chimenz,"Novellino", *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*; la recopilación accesible fue la posterior de Masuccio Guardati, llamado el Salernitano.

[50] De acuerdo con el *Letterario di Francia* (*Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, "Guardati, Tommaso").

y ella se suicida. Estas historias en que una mujer salva a su amante se repiten incluso en un medio italiano, como en XXXV, donde la heroína se llama Eugenia. En XXII, la historia oriental se diversifica: una mujer de Trápani, se enamora de un moro, y huye en su compañía y la de una turca tras robar al marido. Éste los persigue, mata a los amantes y regresa desposado con la turca.

Un relato más largo en la penúltima *novella* (la XLIX) se muestra bastante más complejo, resalta su carácter político netamente gibelino, incluyendo reminiscencias de las especulaciones apocalípticas de siglos anteriores: el Emperador Federico Barbarroja quiere visitar el Santo Sepulcro, en Jerusalén, y para ello se disfraza. El Papa Alejandro IV, su enemigo –lo cual constituye un anacronismo[51]– envía un retrato del emperador a Saladino, para que éste pueda reconocerlo; así lo atrapa y le pide rescate. Federico le explica que sólo ha querido visitar el Santo Sepulcro, pero como no tiene más dinero, le pide que acepte una hostia consagrada como prenda. Saladino, que parece un personaje bastante ingenuo, lo acepta y cierra el trato. Más tarde Federico, fiel a su palabra le manda el rescate, y de regreso a Europa, castiga al papa.

Si se compara este cuento con el X-9 del *Decamerón*, tienen en común que ambos cuentos se construyen alrededor del disfraz. Empero, la del *Novellino* muestra en cambio una filiación política aunada a una actitud religiosa marcada: el relato sobre todo realza la importancia del culto a la hostia y los relatos milagrosos que se contaban sobre la transubstanciación ciertamente habían comenzado mucho antes, pues datan de los primeros cristianos y habían sido alimentados por Bizancio, pero el siglo XIII es el de la Misa de Bolsena.[52] La fe los cristianos en la hostia puede producir la admi-ración de los musulmanes, representados por un personaje íntegro, que es Saladino.

Por otra parte, el relato se ambienta en la cruzada, lo cual conlleva la necesidad de considerar la actitud del Occidente frente al Islam durante esos siglos. La cruzada, había surgido a partir de un peregri-

[51] Parece haber una confusión entre Alejandro III, contemporáneo y enemigo de Federico Barbarroja, mientras Alejandro IV es de hecho inmediatamente posterior al reinado de Federico II.

[52] El milagro (en 1263) consistió en que, cuando un sacerdote había dudado de la transubstanciación, manó sangre de la hostia al celebrar misa.Este milagro originó la festividad del *Corpus Christi*, instituida por Urbano IV al año siguiente, y en el transcurso de un siglo alcanzó la cristiandad occidental. El registro pictórico más importante de este hecho es el de Rafael (siglo XVI), en las Estancias Vaticanas.

naje, por lo que continuará siendo considerada como tal; la primera cruzada también había comenzado como un movimiento popular, y se pensará renovarla: puesto que los nobles y la realeza han perdido Jerusalén, solamente podrán recuperarla los pobres e incluso los desvalidos. Así, dentro de una mentalidad que espera el milagro, surgirían movimientos en gran medida espontáneos, como la llamada Cruzada de los Niños, en 1212, que pretende que sólo seres puros e inocentes obtendrán la ciudad, lo que no impedirá su culminación en desastre. En este ambiente de anhelos exacerbados, se propone la idea de la conversión de los musulmanes, que también se inscribirá en la mentalidad apocalíptica, representando un acto que condiciona la salvación. El pionero sería San Francisco, a pesar de que para muchos de sus contemporáneos europeos, se hubiera desplazado a Tierra Santa "por la sed del martirio" como se encuentra en Dante – quien además menciona la otra posibilidad, puesto que el santo abandona su empeño por encontrar renuencias: la gente a la "conversión acerba"–. El movimiento franciscano pertenece a los que criticaban la incapacidad de los poderosos en recuperar el Santo Sepulcro, y la intenta por parte de los puros y los humildes, fenómeno que abarcaba además el de los *fraticelli*, que tenían una actitud crítica ante la iglesia y serán perseguidos por el papado,[53] y un personaje tan ilustre como Raimón Lull se convertiría en el seguidor de San Francisco en la búsqueda de la conversión de los musulmanes por la predicación.

Claude Carozzi menciona como una de las principales características de la religiosidad europea de esa época, la necesidad de búsqueda de expiación de los pecados,[54] un hecho cultural cuya importancia se soslaya, pues habría sido ajena no solamente a los musulmanes, o por ejemplo a los cristianos que habitan en territorio del Islam, como maronitas o caldeos, sino también a la totalidad de los ortodoxos, ya sean griegos o eslavos. Una transformación en el *ethos*,

[53] A ellos pertenecía Peire Olieu, seguidor de las doctrinas de Joaquín de Fiore, quien en su visión del Anticristo establece una diferencia entre el Anticristo místico y el "grande", *magnus*, que guardan extrañas correspondencias: primeramente existe una bestia de las aguas dotada de una personificación colectiva representada por el laicado en el cristianismo –esfera mística–, la que relaciona con el Islam, y una personificación individual: Federico II y un gobernante musulmán no identificado. La bestia terrestre se corresponde igualmente: el clero impío en la esfera mística y los falsos profetas, y un pseudo papa en la individual.

[54] C. Carozzi (*op. cit.*, p. 127) menciona, por ejemplo, la aparición de procesiones de flagelantes.

en el modo de comprender el hecho de ser cristiano ocurre en Occidente: la razón por la cual las cruzadas han terminado en derrota son los pecados sin expiar: "incapaces de penitencia, los príncipes y los poderosos no alcanzarían el reino de Dios, ni conquistarían la Tierra Santa. Ésta pertenece a los pobres, los elegidos de la Cruzada".[55]

En los medios eclesiásticos cultivados, se propone asimismo la discusión con el Islam, con visos a convertir a los musulmanes, como un paso previo para el advenimiento del reino de Dios: Nicolás de Cusa escribe una *Confutatio Alcoran*, una refutación del Corán, que adolece del principal defecto del pensamiento dogmático cristiano respecto al Islam: el estar construida dentro de su propia tradición, sin buscar ningún punto en común con el sistema criticado, defecto del cual adolece incluso Lull, a pesar de que a partir de su conocimiento del Islam supo enriquecer la cultura europea. Únicamente Bacon renunciará a fundamentar su crít ica del Islam en la Biblia, para tratar de construir una refutación "basada en la filosofía". Con todo, los letrados del siglo xv llegaron a proponer la celebración de una *Contraferencia*, una confrontación con los teólogos musulmanes que demostrara la falsedad de sus pretensiones, la cual debía desembocar en la esperada conversión masiva del Islam al cristianismo.[56]

Por otra parte, en la dimensión interna del cristianismo occidental, a pesar de que en principal medida son las circunstancias políticas europeas las que impiden la organización de una nueva cruzada, los excesos del clero y la iglesia pasan a ser el blanco de las críticas, como responsables de la derrota, con tintes apocalípticos. Prospera la idea de que los vicios de los clérigos, y en especial los del papado son responsables del avance de los musulmanes. El tema del papa como precursor del Anticristo, que había aparecido ya en Joaquín de Fiore –señalando expresamente a Clemente III ante Ricardo Corazón de León–, mantiene un desarrollo larvado. En tales circunstancias, los enfrentamientos en torno a la moralidad del papado no pueden sino reforzar las tendencias apocalípticas que identifican ahora un papa y un antipapa, el cual es ya una figura negativa consagrada para la mentalidad cristiana occidental en los siglos xiv y xv. Santa Hildegarda describe al Anticristo naciendo del vientre de la iglesia,[57] mientras

[55] M. Eliade, *op. cit.*, p. 106.

[56] La propuesta parte de Juan de Segovia, a la que se unen Nicolás de Cusa, Jean Germain y Enea Silvio Piccolomini –futuro Pío II–. Aunque no se desarrollará, su existencia revela una preocupación real (Said, *Orientalismo*, p. 88; Southern, *Western Views of Islam in the Middle Ages*, p. 91).

para Santa Catalina de Siena, falsa o ambiguamente pacifista, en su *Epistolario*, abogaba por el retorno del papado a Roma, ansiosa de "lavar el vientre de la Iglesia", con la que denomina "santa cruzada", la cual implica la unión de los creyentes contra los infieles, acabar con el conflicto que opone a Güelfos y gibelinos; la paz en Italia, permitirá volver a hacer la guerra contra el infiel.[58]

IV. Saladino en el esplendor de la épica idealizada

La confrontación con el Islam tiende a interiorizarse a fines de la Edad Media, con lo que se producirá la ruptura, identificándose los reformadores con preocupaciones que ya se venían gestando hacía tiempo, y se encuentran presentes en las preocupaciones de los reformadores: Wycliff afirma que los pecados de la Iglesia son la causa del crecimiento del Islam y su posesión de los Santos Lugares, al mismo tiempo que continúa el tema que divide la institución en dos, una divina y otra demoniaca, algo que facilitará la ruptura encabezada por Lutero. Así a comienzos del siglo XVI, la Iglesia se ve incapaz de contener la escisión, que se produce alrededor de los temas de la remisión de las faltas, remitiendo al cuestionamiento de la autoridad para administrar la remisión de la culpa –las indulgencias–. El lugar del Islam como amenaza externa ciertamente precipita la crisis. A partir de la toma de Constantinopla el rechazo al Islam se manifiesta en Occidente personificado en un nuevo enemigo: se habla del "peligro turco", y quizá el único punto en que se manifiesta de acuerdo el pacifista Erasmo con el beligerante Lutero es la necesidad de enfrentarlo.[59] Empero, este nuevo miedo occidental, característico de los siglos XV y XVI, provoca diversas reacciones: por ejemplo, el Aretino, el cual podría representar una nueva clase de disoluto –al parecer sin influencia musulmana– pone en boca de la Nanna aconsejando a Pippa, su pupila: "muéstrate radiante, ponte a hablar del turco que vendrá después del papa, que aún no está aplastado, del emperador, que hace cosas milagrosas, del rey [...] y de la *Tariffa*

[57] Bernard Mc Ginn, *El Anticristo. Dos milenios de fascinación humana por el mal*, p. 147.

[58] Alphonse Dupront, *Le mythe de croissade*, p. 298 y ss.

[59] Lutero consideraba "a Mahoma y su religión como una fuerza asociada al Anticristo", aunque "el peligro turco" no lo encarnara completamente, como el papado (B. Mc Ginn, *op. cit.*, pp. 227-228).

delle cortigiane di Venezia...". [60] Tal despreocupación refleja que el peligro comienza a tomarse a la ligera, a pesar de la inquietud de los medios religiosos, en donde incluso se mantiene la intención de darle una significado escatológico.[61]

Por otra parte, a la transformación cultural de Occidente, que en el siglo XIII se había acercado al Islam y adoptado varios usos árabes, incluyendo un amplio vocabulario y la numeración denominada arábiga, se suman los progresos del Renacimiento. En cambio, dentro del Islam, la misma época representa el inicio de una larga época generalizada de estancamiento –denominada con posterioridad *al-jamd* o "el anquilosamiento"[62]–, la cual es por lo menos una realidad respecto a las letras árabes, presas en esquemas repetitivos y cada vez menos novedosos, aunque en ella se continúe alimentando el enciclopedismo; en contraste, esta época está marcada por el florecimiento lírico de la lengua persa, que impone su propia dinámica en las creaciones literarias, un fenómeno que será totalmente ajeno para los occidentales, para quienes la cultura musulmana es completamente árabe y cada vez más limitada a ciertos temas.

El cambio inmediato más tangible se opera en el conocimiento del mundo: los europeos alcanzan un nuevo estadio en el conocimiento de la geografía del planeta, el cual les permitirá desafiar al Islam, en adelante rodeado por el Índico. La cultura occidental se expande fuera del Mediterráneo a través del Atlántico y demás océanos; empero, ante ese mundo conquistado por la cultura europea, ésta se aferra a sus valores antiguos, a considerar a Jerusalén como el centro de sus aspiraciones, y la cruzada como el objetivo de su más importante esfuerzo. El siglo XVI es también el de la presencia de Afonso de Albuquerque en el Índico, y con él, un nuevo intento de ocupar, desde la Isla de Socotra, los lugares santos del Islam:[63] algo que no había pretendido ningún occidental desde Arnaud de Châtillon.

[60] Pietro Aretino, *L'oeuvre du divine Aretin*, vol. I, p. 35. Traduzco de la traducción al francés de Guillaume Apollinaire.

[61] Incluso llegaría a circular una versión del Pseudo Metodio durante el sitio de Viena por Solimán el Magnífico (J. Lozano y L. Acebes, *op. cit.*, p. 270).

[62] El concepto en sí puede ser discutible: si bien se pueden plantear aspectos concretos de tal estancamiento, las sociedades musulmanas seguramente no lo percibieron como tal, y el término fue introducido durante el siglo XIX y el XX a consecuencia del impacto occidental, en un momento en que el atraso relativo va a permitir la supeditación al colonialismo.

[63] Aparentemente, Afonso de Albuquerque creía que en la Meca se encontraba la tumba del "mal profeta", del cual pretendía apoderarse, para cambiarlo por el Santo Sepulcro, algo que quizás no era sino un pretexto para dar salida a misiones comerciales.

En este medio contradictorio en que se conjuga la visión del Islam como una amenaza, con una actitud trivial hacia el mismo, se producen las epopeyas de Ariosto y Tasso, poetas pertenecientes a dos generaciones consecutivas: entre sus obras cumbre median más de 70 años. Comprendidas como cantares de gesta tardíos, representan las últimas grandes epopeyas de la literatura en italiano inspiradas por las luchas entre moros y cristiano el *Orlando furioso*, y por las cruzadas la *Gerusalemme liberata*. En ellas aparece un tiempo mítico, en el que se hace coincidir a personajes históricos o literarios provenientes de diferentes obras y que pertenecen a siglos distintos, en el que sin embargo cristalizan conceptos y actitudes anteriores: como cuando Ariosto equipara a los musulmanes con paganos y ateos (*Orlando*, XXXIX), curiosamente con un tinte de aprobación burlona ausente incluso en Boccaccio. Cuando la hermosa Isabella decide entrar en un convento (finales de XXVIII, octavas 98-100), el personaje sarraceno se manifiesta en contra de encerrar a una belleza, que se entendería, debe consagrarse al goce:

> Tosto che'l Saracin vide la bella
> donna apparir....
> [...] Ride 'l pagano altier ch'in Dio non crede,
> d'ogni legge nimico e d'ogni fede.

El sarraceno "chiama intenzïone erronea e lieve" la que Isabella le expresa de haber querido encerrarse en un convento; y concluye:

> Chiuder leon si denno, orsi e serpenti,
> e non le cose belle e innocenti.

Actitud tan escandalosa hace reaccionar al monje que acompaña a la mujer (oct. 102), quien lo reconviene defendiendo los usos de los cristianos, y como no cesa de sermonear, el sarraceno exasperado decide golpearlo; entonces Ariosto celebra "quel che per troppo dire accade al vecchio".

La exuberancia imaginativa del poeta viene aparejada por la riqueza del lenguaje, favorecida por el exotismo, ya notable en Dante, además relacionado con figuras femeninas (*Orlando*, XXXVII, oct. 5):

> ch'Arpalice non fu, non fu Tomiri,
> non fu chi Turno, non chi Ettòr socorse;
> non chi seguita da Sidonii e Tiri

andó per lungo mare in Libia a porse;
non Zenobia, non quella che gli Assiri,
i Persi e gl'Indi con vittoria scòrse: [...].

Al respecto, es notable la renovación de un tema antiguo: el de las amazonas, como Bradamante o Marfisa, también ligado en esta última al Islam.[64] Al tiempo que aparecen nuevamente entremezclados los pueblos antiguos y contemporáneos, comandados no por Saladino, sino otro príncipe, dotado de grandes virtudes: Norandino, El personaje es una adaptación de de Nûr ed-Dîn, el *atabeg* turco Zenguí de Alepo y Damasco (XL, 39):[65]

Dal Soldano d'Egitto, tuo vicino
certo esser puoi d'aver danari e gente:
Malvolentier il figlio di Pipino
in Africa vedrà tanto potente.
Verrà con ogni sforzo Norandino
per ritornarti in regno, il tuo parente:
Armeni, Turchi, Persi, Arabi e Medi,
tutti soccorsi avrai, se tu li chiedi.

El soldán es descrito como un personaje caballeresco, en medio de una atmósfera de grandes hazañas, concentrando el aspecto lírico del combate sobre el respeto de sus reglas, pues siempre se quiere medir con cuánto caballero cristiano entre en sus dominios (*Orlando furioso* XVII, 23):

E narrò lor come il re Norandino
re di Damasco e di tutta Soria,
fatto avea il paesano, e 'l peregrino
ch'ordine avesse di cavalleria,
alla giostra invitar, ch'al matutino
del dì seguente in piazza si faria

[64] *Orlando* XX, 1: Arpalice es una amazona, comparable a Camilla. Ciertamente, en el ejército cruzado habían combatido como hombres algunas mujeres, hecho que llegó incluso a anotar Ibn al-Athîr (Z. Oldenbourg, *op. cit.*, p. 389), pero el tema parece surgir solamente en este poema, siglos después.

[65] De acuerdo con Provenzal, es el hijo de Saladino; "un príncipe en verdad caballeresco y cortés". Probablemente se trate de una simple confusión. La caracterización como el *atabeg* de Alepo y Damasco resulta segura.

En términos de grandilocuencia poética, Tasso parece muy cercano a Ariosto, en una primera instancia, pero existen diferencias interesantes en cuanto pueden revelar la permanencia y los cambios de una mentalidad en su apreciación del otro y de sí mismo.

Antes de la batalla Argillano (IX, 76-78), el campeón cruzado pronuncia:

–O vil feccia del mondo, Arabi inetti
ond'è ch'or tanto ardire in voi s'alletti?
[...] L'opere vostre ei vostri egregi studi
notturni son, dà l'ombra a voi soccorso.
[...] Cosí parlando ancor diè per la gola
ad Algazèl di sí crudel percossa
che gli seccò le fauci, e la parola
troncò, ch'a la risposta era già mossa.

La opinión que Tasso ostenta sobre los ár abes es realmente pobre; no sólo son ineptos, antes los ha llamado *arabi predatori*.[66] La elección de los nombres no parece casual: Algazel es uno de los filósofos reconocidos por los europeos, que simbólicamente, no puede hablar. Su ciencia misma se ha vuelto desdeñable; lo cual quizá no se refiere tanto a los avances hoy reconocidos del Renacimiento, sino al dominio que poseerán los autores árabes en las que entonces comienzan a llamarse "ciencias ocultas".

De esta forma continúa la batalla (IX, 79):

Quinci per varii casi e Saladino
ed Agricalte e Muleasse uccide,
e da l'un fianco a l'altro a lor vicino
con esso un colpo Aldiazèl divide[67]

El jefe de los musulmanes es uno de los turcos –a los que Tasso respeta más que a los árabes, a pesar del peligro que los turcos representaban en su época, muy semejante al de los árabes en tiempo de

[66] Los árabes son considerados rapaces, temerosos y sin armaduras (IX, 11). Lo último había sido reportado desde la época de las cruzadas, algo que de hecho los hacía ligeros y aptps para rehuir el combate: de allí su fama de temerosos o cobardes.

[67] Saladino es de hecho nombrado solo como este guerrero muerto. Muleasse puede ser una deformación del Mulay Hasan magrebí, y Agricalte está tomado del *Orlando* (*cf.* Michel Orcel, trad., presentación y notas, Torquato Tasse, *Jérusalem libérée*, p. 602, n. 6).

las cruzadas–.[68] Tasso es contemporáneo de Solimán el Magnífico y de la batalla de Lepanto, y su personaje, curiosamente, se llama también Solimán.

Habiendo presenciado la masacre, Solimán, trata de ir en busca de ayuda, pero el mago Ismeno lo detiene, profetizándole que en pocos lustros un paladín logrará cambiar la situación por sus reconocidas virtudes, anunciando así a Saladino. Curiosamente, el poeta describe el dominio de los cristianos sobre Palestina como "injusto" (X, 22-23):

> Veggio, o parmi vedere, anzi che lustri
> molti rivolga il gran pianeta eterno,
> uom che l'Asia ornerà co' fatti illustri
> e del fecondo Egitto avrà il governo.
> [...] da lui scosse
> non pur saranno le cristiane posse;
>
> Ma in sin dal fondo suo l'mpero ingiusto
> svelto sarà ne l'ultime contese

El pasaje describe, de manera bastante exacta, la desaparición del reino cruzado siglos atrás. Saladino no es mencionado por su nombre, aunque se le dice a Solimán que este héroe es de su sangre, lo que implicaría que fuera turco; algo falso, pues se trata de un kurdo, gentilicio que Tasso o bien desconoce o no hace mucha diferencia.

En el juego de atribuciones que Tasso hace con los nombres, queda para concluir, señalar el del que llama rey musulmán de Jerusalén: Aladino.[69] En una versión previa, Tasso, que sin duda consultó obras históricas confiables, lo llama Ducalto, que corresponde más bien al defensor de la Ciudad santa frente a los cruzados, aunque era rey de Damasco: Duqâq, cliente de los Fatimidas. Aladino es el nombre con que los europeos habían conocido a Rashîd al-Dîn, jefe de los ismailitas de Siria, contemporáneo de Ricardo,[70] que controlaba un

[68] Al contrario de los árabes, los europeos habían recogido una impresión favorable por el fragor de los turcos en la batalla, algo que celebraron fabricándoles una genealogía hasta los troyanos, semejante a las que francos, ingleses y germanos se habían elaborado para remontarse a la antigüedad (M. Rodinson, *op. cit.*, pp. 21-22).

[69] I-83 Aladin detto il re [...]. Dicho nombre parece provenir de aquel célebre *shaykh* de los ismailíes –asesinos– de Siria, Râshid al-Dîn Sinân, contemporáneo de la III cruzada.

[70] Al respecto, resulta interesante hacer notar que Marco Polo, quien escribe una crónica de viajes, respetada como confiable por mucha gente, da el nombre

territorio fantasma, un estado dentro del estado, o de otros estados. Los asesinos nunca presentaron una batalla formal, sino que su estrategia consistía en el asesinato de los jefes enemigos; esta serie de magnicidios inspiraba terror, y se los ha comparado con los terroristas modernos.

Conclusiones

La figura de Saladino, dentro de los grandes exponentes de las letras italianas en el periodo contemplado se revela como una figura mas bien fragmentaria e inconexa. El elemento básico de la leyenda como un personaje virtuoso hace siempre su aparición con características diversas en los autores, e influido por la actitud general de cada uno de ellos hacia el Islam, en un cúmulo donde se opone principalmente un aspecto caballeresco admirativo de sus hazañas, algunas veces tan solo sobreentendido –como quizá en Dante–, con otro bonachón y familiar, cultivado por Boccaccio y el *Novellino*. En relación con los cantares de gesta medievales, llama la atención la familiaridad de estos relatos, que resultan muy directos, e incluso la de Bocaccio resulta una historia prosaica en relación con la alimentada por literatura francesa que idealiza a Saladino. Ambos cuentos –*Decamerón* X-9, y *Novellino* XLIX– se construyen alrededor del disfraz, el elemento que conforma cierto paralelismo en ambos relatos, aunque en el primero sea Saladino quien se disfraza, y en el otro sea el emperador; así, el disfraz es un tema que prolifera alrededor de su figura, es el recurso que permite su aceptación y asimilación a Occidente, en ejemplos muy diversos, anteriores y posteriores a los mencionados.[71]

de Aladino al "Viejo de la Montaña", el gran maestre de la orden de los asesinos en Alamût, quizás por el penúltimo de ellos, 'Alâ' al-Dîn ibn Hasan, el cual fue depuesto; o bien lo confunde con Sin, con lo que Marco Polo traspondría el nombre del jefe ismailita sirio, célebre para los cruzados. Tasso resultaría entonces más confiable en cuanto a la época y el lugar.

[71] Aunque parezca algo cómico, en un cantar flamenco, Saladino habría logrado conquistar El Cairo disfrazado de asno (M. Rodinson, *op. cit.*, p. 21). En Walter Scott (*El talismán*, 1824), Sir Kenneth lucha una jornada contra un solo sarraceno, que es Saladino disfrazado. Al terminar en empate, el paladín cristiano se va dando cuenta de que su antagonista no es tan malo: "Yo pensaba [...] que vuestra cegada raza descendía del terrible demonio, sin cuya ayuda nunca hubierais sido capaces de mantener esta tierra bendita de Palestina contra tantos valientes soldados de Dios. Hablo así no de ti en particular, sarraceno, sino de tu gente y de tu religión en general. Lo que me parece extraño, sin embargo, no es que descendáis del espíritu del Diablo, sino que os enorgullezcáis de ello..."

En cambio, su deferencia con las damas, que de acuerdo especialmente con Rodinson parece el tema que auspició su introducción en las letras de Occidente, por ser quizá el aspecto más asimilable a la idea de caballería, brilla por su ausencia en los ejemplos citados.

Por otra parte, a propósito de su figura se asoman otros temas recurrentes relacionados con el Islam, como la magia o la alusión al enfrentamiento de las religiones: como el mago auxiliar anónimo en Boccaccio, o Ismeno, que toma funciones de profeta en Tasso. Los temas religiosos y escatológicos hacen su aparición alrededor de San Francisco y Federico II, ambos relacionados con al-Malik al-Kâmil, ligado a Saladino por el parentesco; Dante sin embargo no hace ninguna referencia a ningún tipo de relación entre ellos, y podemos dudar si realmente la conociera. En los ejemplos tardíos, Saladino, o su *alter ego* en Ariosto, Norandino, aparecen como combatientes admirables. En lugar de la caballerosidad, es aquello que parece identificarlos con la hidalguía. El temor escatológico parece al mismo tiempo atenuarse en estas epopeyas tardías, un elemento que, a pesar de estar presente en los escritos de los reformadores, tiende a minimizarse.

En relación con el concepto monolítico del Islam o del musulmán, y de la imagen discriminada y colonizada tan acariciada por Said, los relatos de Boccaccio y Guardati especialmente parecen revelar un intercambio más indiscriminado, que tendrá su origen en el entrecruzamiento de influencias. Al respecto, es necesario recordar que ninguna cultura se encuentra exenta de enfoques etnocéntricos, y tampoco el mundo musulmán hacía excepción respecto a Europa, e incluso el Imperio Bizantino respecto a los cristianos occidentales.[72] La reaparición de los temas medievales en Ariosto y Tasso (así como más tarde en Camões) nos habla de la supervivencia de temas que serán retomados por el colonialismo, pero parecería necesario en todos los casos, examinar las variaciones en el contexto.

Bibliografía

ALIGHIERI, Dante, *Divina Commedia, Vita Nuova, Rime*, a cura di G. Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zannaro, introd. Italo Borzi. Milano, Tascabili Economici, 1997.

[72] Z. Oldenbourg, *op. cit.*, p. 61 y ss., refiere, por ejemplo, el tratamiento que da Anna Comnena, la única cronista que se ocupa de los cruzados al respecto, y el desprecio que siente por esos invasores.

ARETINO, Pietro, *L'oeuvre du divine Aretin*, trad. intr. et notes Guillaume Apollinaire. Paris, Biblioth ques des Curieux, 1933.

ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di Elio Vittorini. Torino, Einaudi, 1950.

CARDINI, Franco, *Europe et Islam. Histoire d'un malentendu*, trad. Jean-Pierre Bardos. Paris, Éditions du Seuil, 2000.

CAROZZI, Claude, *Visiones apocalípticas en la Edad Media: el fin del mundo y la salvación del alma*, pról. Juan Pablo Fusi, trad. José Antonio Padilla Villate. Madrid, Siglo XXI, 2000.

CISNEROS, Fernando, "Dante y el Islam en la *Commedia*" en Franca BIZZONI y Mariapia LAMBERTI, eds., *La Italia del siglo* XX, IV *Jornadas Internacionales de Estudios Italianos*. UNAM, México, 2001, pp. 205-233. Versión del anterior: "Dante y el Islam. Enfoques a partir de la *Commedia*", *Estudios de Asia y África*, n. 114, vol 36, n. 1, enero abril del 2001, El Colegio de México, pp. 53-81.

DUPRONT, Alphonse, *Le mythe de croissade*. Gallimard, Paris, 1997.

Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas* III/ *1. De Mahoma al comienzo de la modernidad*, trad. J. Valiente Malla. Madrid, Cristiandad, 1983.

FLORI, Jean, *La guerra santa. La formación de la idea de cruzada en el Occidente cristiano*, trad. Rafael G. Peinado Santaella. Madrid, Trotta - Universidad de Granada, 2003.

GABRIELI, Francesco, *Arab historians of the Crusades*, selected and translated from the Arabic sources, University of California, 1969.

GHILARDI, Agostino, red., *San Francisco de Asís*, ed. Enzo Orlandi. México, Mondadori - Novaro, 1967.

GIBB, H.A.R., J.H. KRAMERS y E. LÉVI-PROVENÇAL, eds., *The Encyclopaedia of Islam. Encyclopédie de l'Islam*. Leiden, E. J. Brill, 1960-2001.

GUARDATI, Masuccio, *Novellino*, a cura di Giorgio Petracchi. Firenze, Sansoni, 1957.

HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, trad, de Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

HOUTSMA, Martijn Th. *et al.*, ed., *Encyclopaedia of Islam*, E. J. Brill, Leiden, 1993 (1913-1936).

KANTOROWICZ, Ernest Hartwig, *Frederick the second, 1194-1250*, trad. E.O. Lorimer. London, Constable, 1957.

LAFENESTRE, George Édouard, *La légende de St. Francois D'Assise, d'aprés les témoins de sa vie*. Paris, Fischerbacher, 1926.

LEWIS, Bernard, *El mundo del Islam: gente, cultura, fe*, trad. Jesús Pardo. Barcelona, Destino, 1995.

LOZANO, Jacinto,y Licinio ACEBES, *Literatura apocalíptica cristiana (hasta el a o 1000)*. Madrid, Polifemo, 2002.

Ludus de Antichristo (drama del Anticristo), trad. Luis Astey, pról. Mauricio Beuchot. México, El Colegio de México, 2001.

MAYER, Hans Eberhard, *Historia de las Cruzadas*, trad. Jesús Espino Nu o. Madrid, Istmo, 2001.

MC GINN, Bernard, *El Anticristo. Dos milenios de fascinación humana por el mal*. Barcelona, Paidós, 1997.

OLDENBOURG, Zoé, *Las cruzadas*, trad. Margarita Aguyéy . Barcelona, Destino, 1974.

PETRARCA, Francesco, *Canzoniere, Trionfi e rime varie e una scelta di versi latini*, a cura di Carlo Muscetta e Danielle Ponchiroli. Torino, Einaudi, 1958.

POLO, Marco, *Viajes*, introd. María Elvira Bermúdez. México, Porrúa, 1982.

RANDOM, Michel, *R mî, la connaissance et le secret*. Paris, Dervy livres, 1996.

RODINSON, Maxime, *Europe and the mystique of Islam*, trans. Roger Veinus. Seattle, University of Washington, 1991.

RODINSON , Maxime, *La fascination de l'Orient*. Paris, François Maspero, 1980.

SAID, Edward, *Cultura e imperialismo*, trad. Nora Catelli. Barcelona, Anagrama, 1996.

SAID, Edward, *El orientalismo*, trad. Maria Luisa Fuentes. Madrid, Libertarias Prodhufi, 1990.

SOUTHERN, Richard W., *Western Views of Islam in the Middle Ages*, Harvard University Press, 1962.

Tasse, Torquato, *Jérusalem libérée*, texte présenté, traduit et annoté par Michel Orcel. Paris, Gallimard, 2002.

TASSO, Torquato, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Lanfranco Caretti. Bari, Laterza, 1961.

Dinamica dell'inganno nel libretto di Lorenzo Da Ponte per il *Don Giovanni* di Mozart

María Carrillo
Universidad Nacional Autónoma de México

Approssimazioni alla figura del dongiovanni

La figura del seduttore di mestiere che non soffre mai di disamore, del cinico che trionfa sempre, del prodigo che non si rovina mai, insomma, del peccatore di successo per eccellenza, ha configurato uno dei grandi miti della cultura europea: Don Giovanni, un personaggio fornito di astuzia e di fortuna, capace di burlare la legge umana, ma predestinato a soccombere di fronte alla legge divina.

Don Giovanni debutta nel 1630 con Tirso de Molina[1] nel *Burlador de Sevilla*, un'opera teatrale in cui appaiono riuniti per la prima volta i due elementi fondamentali della storia di Don Giovanni: da una parte il trionfo del corteggiatore fortunato e dall'altra la vendetta ineludibile di Dio. Quest'ultima, rappresentata nell'episodio fantastico del banchetto con la statua del Commendatore, costituisce l'unico mezzo per punire questo seduttore fortunato che provava un gran divertimento nell'ingannare le donne:

> Don Juan: [...] Sevilla a voces me llama
> el Burlador, y el mayor
> gusto que en mí puede haber
> es burlar a una mujer,
> y dejalla sin honor.[2]

L'inganno continuerà ad essere un bel divertimento finché Molière nel 1665 non farà di Don Giovanni un libertino orgoglioso. Nel *Don Juan o El festín de piedra*[3] si presenta la giustificazione razionale

[1] L'attribuzione a Tirso è stata recentemente contestata, ma in questo lavoro continueró a riferirmi al primo Don Giovanni con questa celebre paternità.

[2] Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, Jornada II, p. 120.

[3] Il titolo originale è *Don Juan ou Le festin de pierre*. In questo lavoro useremo la traduzione allo spagnolo di Carlos R. de Dampiere.

dell'inganno ritenuto come la trasgressione ai valori morali per ottenere la libertà di abbandonarsi al piacere dell'amore che si trova, secondo Don Giovanni, nel mutamento costante e nella continua ripetizione della seduzione che una volta raggiunta perde tutto il suo fascino. Inoltre, Don Giovanni, in Molière, corteggia e poi abbandona le donne perché considera l'amore come un beneficio da distribuirsi in maniera equilibrata, ed è per questo che Don Giovanni non può concentrarsi su una sola donna poiché sarebbe ingiusto con tutte le altre che hanno lo stesso diritto di godere dell'amore di questo bel cavaliere:

> DON JUAN: [...] Todas las bellas tienen derecho a encantarnos, y la ventaja de haber sido la primera que hayamos encontrado no debe privar a las otras de las justas pretensiones que todas tienen a nuestros corazones.[4]

Anche il Goldoni nel 1736 compone in verso[5] il suo *Don Giovanni,* ma cerca di ripulirlo dagli elementi irreali, come l'episodio del banchetto con la statua del Commendatore considerato dal Goldoni un'offesa al verosimile:

> Commedia che in ogni Scena ha la sua porzione di spropositi e d'improprietà, basta per tutte le altre la Statua di marmo eretta in pochi momenti, che parla, che cammina, che va a cena, che a cena invita, che minaccia, che si vendica, che fa prodigi [...].[6]

Pertanto, nel *Don Giovanni* di Goldoni vengono omessi gli elementi soprannaturali e la morte del protagonista si riduce a morire colpito da un fulmine, ma comunque non è da dimenticare che il fulmine è anche considerato un castigo divino. Nello stesso modo, con una concezione didattica del teatro, il Goldoni si oppone alla percezione del comportamento di Don Giovanni come qualcosa di divertente, o peggio ancora, come una condotta giustificata razionalmente,[7] e perciò

[4] Molière, *Don Juan o El festìn de piedra*, acto I, escena II, p. 135.

[5] Il *Don Giovanni* di Goldoni è scritto in verso come quello di Tirso e Goldoni giustifica la sua scelta dicendo che "in verso le cose si dicono con un poco più di moderazione". Carlo Goldoni, "L'autore a chi legge", prefazione al *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto*, p. 215.

[6] *Ibidem*, pp. 215-216.

[7] Goldoni in questo momento presenta una versione seria di Don Giovanni. Ma curiosamente nel 1748 con *La scuola moderna o sia La maestra di buon gusto* sarà lo stesso Goldoni a scrivere uno dei primi libretti di opera buffa, il genere che darà origine alla versione Mozart/Da Ponte; cfr. Stefan Kunze, "Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni", *Las óperas de Mozart*, pp. 356-361.

il suo Don Giovanni apparirà come un personaggio odioso capace di suscitare immediatamente l'avversione di coloro che gli stano vicini e quindi degli spettatori.[8] Nonostante, in Goldoni si continua a giustificare l'inganno come la liberazione dalle catene amorose e si colpevolizzano le donne del comportamento del seduttore:

> DON GIOVANNI: [...] Voi pretendete
> donne superbe, incatenar gli amanti,
> e ridere al lor pianto, e impunemente
> negar pietade a chi piagaste il cuore.[9]

Queste sono solo alcune delle manifestazioni più importanti del mito di Don Giovanni,[10] poiché durante i secoli XVII e XVIII il fascino offerto da questo personaggio lo ha fatto apparire costantemente nella commedia dell'arte, nella danza, nel melodramma, ed infine nell'opera buffa, un genere in cui Don Giovanni, assieme alla musica di Mozart ed al libretto di Da Ponte, ha trovato il suo massimo splendore.

Il *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte

Fu nel 1787 a Praga quando si rappresentò per la prima volta *Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni* [*sic*] di Mozart e Da Ponte, l'opera che è stata capace di rinnovare il mito di un personaggio che sembrava essersi deteriorato. Ciò in gran parte si è dovuto alla magnifica coppia stabilita tra il libretto e la musica,[11] poiché non si tratta di un'opera in cui la poesia si trova al servizio della musica, ma è

[8] "Il Don Giovanni goldoniano, così razionalizzato, diventa un personaggio teatralmente incomprensibile, anche perché egli non ha più nessuno con cui confidarsi". Angelica Forti-Lewis, *Maschere, libretti e libertini: il mito di Don Giovanni nel teatro europeo*, p. 121.

[9] C. Goldoni, *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto*, atto V, scena I, pp. 267.

[10] Carmen Becera nel suo studio *Mito y literatura. Estudio comparado de Don Juan*, raccoglie prima della versione Mozart/Da Ponte, che è l'ultima del Settecento, altre 23 versioni tra cui bisogna tener presente il melodramma di Gazzaniga/Bertati (1787) e il balletto di Gluck (1761) che si pensa siano le ispirazioni musicali più importanti per la versione Mozart/Da Ponte. Su questo argomento si veda anche Giovanni Macchia, "Gli oscuri antenati del *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte", *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, pp. 71- 102.

[11] "È una fusione drammatica non soltanto di parole e musica, ma di parole avviluppate nella musica, entrambe unite e inseparabili". A. Forti-Lewis, *op. cit.*, p. 131.

la musica a creare, grazie alla genialità di Mozart, una caratterizzazione magistrale degli elementi letterari.[12] Tuttavia il libretto di Lorenzo da Ponte non può essere considerato un testo propriamente letterario. Nella sua stesura c'è una disposiozione per la rappre-sentazione musicale, come si può vedere, ad esempio, nei numerosi parallelismi in cui parole o frasi si ripetono ma con diverse sfumature musicali.[13] Ad ogni modo, questo libretto merita di esser messo in confronto con altri dongiovanni che appartengono alla tradizione letteraria.

Con questo confronto, ci si accorge che il *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte è un'opera in cui riescono a fondersi tutte le sfumature dei dongiovanni anteriori: Don Giovanni è un cinico che si fa beffe della legge umana e sfida la legge divina, un corruttore che giustifica razionalmente la sua condotta e prova in essa un gran divertimento, un seduttore tanto fortunato che continua ad essere amato dalle donne che inganna, ma inoltre, ed è questa un'innovazione del librettista, Don Giovanni è ora un conquistatore che, anche se si vanagloria costantemente di se stesso, in scena non riesce mai a portare a termine nessuna delle sue conquiste.

Nonostante che Don Giovanni venga incessantemente perseguitato dalla cattiva sorte, fa gran ostentazione del successo ottenuto nelle conquiste anteriori. Ciò si presenta chiaramente nella famosa scena del catalogo, in cui vediamo come Don Giovanni, in un'estrema esaltazione di se stesso, si fa scrivere dal suo servitore Leporello un accurato registro di tute le conquiste, un catalogo che cercherà sempre di arricchire senza badare molto al tipo di donna di cui si tratti, "purché porti la gonella/ voi sapete quel che fa",[14] come ci dice Leporello.

[12] Per la composizione del *Don Giovanni* Mozart era specialmente interessato a trovare il libretto adeguato. Nelle sue lettere possiamo osservare l'insistenza con cui voleva convincere Da Ponte a scrivere questo libretto. Vale a dire che in quel momento Da Ponte era il librettista di Salieri, il rivale di Mozart. Cfr. Wolfgang Amadeus Mozart, *Cartas*, p. 208.

[13] Inoltre bisogna tener presente che anche Mozart ha collaborò alla stesura del libretto: "Como regla metódica se puede decir que cada vez que Da Ponte se aleja de la concepción (no del texto) de Bertati y simultáneamente de la ópera bufa y además se rozan centros neurálgicos de la construcción dramática hay que contar con la influencia directa de Mozart. Por otra parte debe admitirse que –como se desprende de algunas afirmaciones que aparecen en sus memorias– Da Ponte estaba en condiciones de reaccionar a las cualidades de la música de Mozart con la sensibilidad suficiente como para ajustar a ellas su trabajo en el libreto, incluso en ciertos casos sin que Mozart se lo indicara". S. Kunze, *op. cit.*, p. 368.

[14] Lorenzo Da Ponte, Libretto di *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, atto I, scena IV, p. 16.

Questa constante vanagloria di se stesso, condizione fondamentale di Don Giovanni, è anche una caratteristica rappresentativa dell'uomo del Settecento che provava un gran diletto nello scrivere le sue memorie e raccontare in esse le proprie imprese gloriose, alcune forse vere, ma altre assai lontane dal verosimile.[15] Basta ricordare le memorie di Casanova, il dongiovanni in carne ed ossa, oppure quelle del medesimo Da Ponte che si reputava anch'egli un gran seduttore:

> Una bella giovinetta di sedici anni (ch'io avrei voluto non amare come figlia, ma...) stava in casa mia con sua madre che aveva la cura della famiglia, e veniva nella mia camera a suono di campanello.[16]

Oltre questo piacere trovato nel lasciare scritti i propri trionfi, motivazione anch'essa alle conquiste e agli inganni di Don Giovanni, là condotta di costui, come accadeva in Molière, viene giustificata dall'equilibrata distribuzione dell'amore:

> DON GIOVANNI: È tutto amore!
> Chi a una sola è fedele,
> verso l'altre è crudele:
> io che in me sento
> sì esteso sentimento,
> vo' bene a tutte quante.
> Le donne poiché calcolar non sanno,
> il mio buon natural chiamano inganno.[17]

Ed infine, l'inganno, da questo Don Giovanni, come già nel *Burlador* di Tirso, è ritenuto un bel divertimento:

> DON GIOVANNI: (Amor, consiglio!)
> (Piano a Donna Elvira.)
> Idol mio, non vedete
> ch'io voglio divertirmi?
> DONNA ELVIRA: Divertirti,è vero?

[15] "E si aggiungano i libertini in carne e osa, vegeti e insolenti, che trafficavano per le strade d'Europa, da Casanova allo stesso Da Ponte". G. Macchia, *op. cit.* p. 83.

[16] L. Da Ponte, *Memorie,* p. 126.

[17] L. Da Ponte, Libretto di *Il disoluto punito ossia il Don Giovanni,* atto II, scena I, p. 45.

Divertirti... Io so, crudele,
come tu ti diverti.[18]

Tuttavia, si tratti dell'inganno come diletto, come equilibrata ripartizione dell'amore, oppure come esaltazione se stesso, Don Giovanni continuerà ad essere il solito assiduo corteggiatore che farà della menzogna lo strumento preferito di lavoro.

L'inganno come strumento di seduzione nel *Don Giovanni*

L'inganno, strumento di lavoro per eccellenza nel mestiere della seduzione, è usato con grande abilità da Don Giovanni e questo gli da motivo per fare continua ostentazione della sua capacità, certamente innegabile, di sedurre le donne. Questa capacità si presenta chiaramente nelle parole di rimprovero di Donna Elvira, parole che ci offrono anche una sintesi della strategia dell'inganno:

Donna Elvira: Cosa puoi dire,
dopo azion sì nera? In casa mia
entri furtivamente. A forza d'arte,
di giuramenti e di lushinghe arrivi
a sedurre il cor mio;
m'innamori, o crudele!
Mi dichiari tua sposa, e poi, mancando
della terra e del ciel al santo dritto,
con enorme delitto
dopo tre dí da Burgos t'allontani.
M'abbandoni, mi fuggi, e lasci in preda
al rimorso ed al pianto,
per pena forse che t'amai cotanto![19]

Don Giovanni è quindi un maestro nell'arte del travestimento capace di farsi credere un altro con gran facilità, come ha fatto con Donna Anna e con la cameriera di Donna Elvira. Inoltre Don Giovanni non prova il minor rimorso nel proferire vani giuramenti se questo gli permetterà di portare a termine una conquista, come fa con quasi tutte le donne che giura di sposare. Ed infine, Don Giovanni sarà sempre disposto ad offrire consolazione a qualsiasi donna che soffra,

[18] *Ibidem*, atto I, scena X, p. 22.
[19] *Ibidem*, atto I, scena V, p. 14.

evidentemente per cercare poi di sedurla. Basta ricordare le parole di Don Giovanni quando sente il pianto di Donna Elvira:

> DON GIOVANNI *(sottovoce a Leporello)*:
> Udisti? Qualche bella
> dal vago abbandonata. Poverina!
> Cerchiam di consolare il suo tormento.

E Leporello commenta:

> LEPORELLO: Così ne consolò mile e ottocento.[20]

Tuttavia, saranno i vani giuramenti e soprattutto le lusinghe ingannatrici il metodo d'inganno più difficile, ritenuto da Don Giovanni una sfida all'intelletto. Si tratta della seduzione ottenuta attraverso il potere delle parole, un metodo di conquista che appare soltanto due volte nell'opera: la prima nella seduzione di Zerlina, e la seconda nella seduzione di Donna Elvira.

Don Giovanni usa tutta la sua astuzia per conquistare Zerlina attraverso uno spiegamento di graziose lusinghe, come lodare il suo "viso inzuccherato" o le sue "ditucce candide e odorose". Fin qua ci sono delle imagini petrarcheggianti, ma nel verso seguente con il paragone "parmi tocar giuncata e fiutar rose",[21] oltre l'effetto comico che si produce, vediamo che il linguaggio della seduzione viene modulato da Don Giovanni secondo il tipo di donna di cui si tratti.

Inoltre, Don Giovanni promette di sposare Zerlina e di farla così appartenere alla nobiltà, un'idea che piacerà molto a Zerlina, che comunque continuerà ad diffidare perché le sembra strano che un cavaliere voglia sposare una contadina:

> ZERLINA: Ah... non vorrei... Alfine
> ingannata restar. Io so che raro
> colle donne voi altri cavalieri
> siete onesti e sinceri.
> Di fronte a questo dubbio Don Giovanni risponderà:

> DON GIOVANNI: È un impostura
> della gente plebea! La nobilità
> ha dipinta negli occhi l'onestà.[22]

[20] *Idem.*
[21] *Ibidem*, atto I, scena IX, p. 21.
[22] *Ibidem*, atto I, scena IX, p. 22.

Qua c'è dell'ironia smaccata, e Zerlina non ne resta convinta, ma comunque accetterà spinta dal desiderio di cambiare stato sociale. Così in scena il finale di questo corteggio sarà il famoso duetto "Là ci darem la mano".[23]

Anche Donna Elvira si lascia sedurre dalle parole, ma in questa occasione se ne occupa Leporello, servitore ed anche apprendista del suo padrone. Leporello dimostra di aver imparato il codice dell'inganno e, facendosi credere il suo padrone, riesce a sedurre Donna Elvira come se fosse il medesimo Don Giovanni, anche se utilizza un discorso abbastanza semplice e commette alcuni errori comici, come quello di lodare il "muso bello"[24] di Donna Elvira.

Ciononostante, tutti gli inganni avviati nel trascorso dell'opera non avranno mai successo: i progetti di seduzione saranno frustrati ora dalla fuga delle vittime, ora dall'intervento inopportuno degli altri personaggi. La cattiva sorte diventa quindi la nuova nemica dell'inganno e fa diminuire l'importanza della vendetta divina, poiché questa non è più l'unico castigo contro le bugie di Don Giovanni.

Ad ogni modo, la punizione divina continua ad occupare un posto conclusivo nell'opera e sarà la discesa all'inferno il meritato castigo al male commesso. E così nel *lieto fine* tutti i personaggi canteranno:

> TUTTI: Questo è il fin di chi fa mal;
> e de' perfidi la morte
> alla vita è sempre ugual.[25]

Dopo Mozart e Da Ponte, Don Giovanni tornerà in scena con le sue menzogne, ma ormai con sfumature diverse. Nel 1840 con José Zorilla vedremo come l'inganno riuscirà ad essere perdonato da Dio grazie al pentimento opportuno del seduttore di mestiere:

> DON JUAN: [...] pues me abre el purgatorio
> un punto de penitencia,
> es el Dios de la clemencia
> el Dios de don Juan Tenorio.[26]

[23] Si veda ilcommento alla fusione tra parole e musica in questo duetto di Zerlina e Don Giovanni di S. Kunze, *op. cit.*, p. 365: "En el *duettino*, en el que se manifiesta (y gracias a los tonos de Mozart se hace creíble) el poder demoníaco de Don Giovanni sobre la voluntad de su víctima, la acción de Zerlina alcanza su fase crítica".

[24] *Ibidem*, atto II, scena III, p. 49.

[25] *Ibidem*, atto II, scena XVIII, p. 74.

[26] José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, acto V, escena IV, p. 147.

Oppure, nel 1942 nel racconto di Moravia "Serata di Don Giovanni", vedremo, in una rappresentazione laica del dongiovanni, la concezione dell'inganno come vendetta contro un antico tradimento e come mezzo di difesa contro la paura di soffrire di nuovo lo stesso patimento:

> Quando amavo una sola donna e questa mi tradiva... Quella volta mi accorsi quanto sia amaro e umiliante aver messo tutto se stesso nelle mani di una persona, e non avere nulla in riserva su cui ricadere nel caso che questa persona non apprezzi un amore così esclusivo [...].[27]

Dentro la nutrita successione di rappresentazioni del mito di Don Giovanni, quella di Mozart e Da Ponte resta come la caratterizzazione piú complessa ed equilibrata della figura del seduttore di mestiere. Il corteggiatore assiduo, anche se non tanto fortunato, delineato dalle diverse sfumature dei dongiovanni anteriori e nello stesso tempo arricchito dallo spirito dell'uomo del Settecento, costituisce la sintesi e la conclusione settecentesca del mito del dongiovanni, così come la configurazione che, con tutto il suo fascino, perdurerà nei secoli venturi stimolando la rinascita di questo ingannatore galante, spregiudicato, avventuriero, astuto, ma, alla fine dei conti, sventurato.

Bibliografia

Becerra Suárez, Carmen, *Mito y literatura. Estudio comparado de Don Juan*. Vigo, Universidad de Vigo, 1997.

Da Ponte, Lorenzo, Libretto di *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Roma, Bonacci, 1997.

Da Ponte, Lorenzo, *Memorie*. Milano, Garzanti, 1981.

Forti-Lewis, Angelica, *Maschere, libretti e libertini: il mito di Don Giovanni nel teatro europeo*. Roma, Bulzoni, 1992.

Goldoni, Carlo, *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto*, *Tutte le opere di Carlo Goldoni* a cura di Giuseppe Ortolani, vol. IX. Milano, Mondadori, 1950. pp. 209-281.

Kunze, Stefan, "Il dissoluo punito o sia il Don Giovanni", *Las óperas de Mozart*, trad. de Ambrosio Bersain Villanueva. Madrid, Alianza, 1990.

[27] Alberto Moravia, "Serata di Don Giovanni", *Opere complete di Alberto Moravia*, p. 585.

MACCHIA, Giovanni, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*. Torino, Einaudi, 1978.
MOLI RE (Jean Baptiste Poquelin), *Don Juan o El festín de piedra*, trad. de Carlos R. de Dampiere. Madrid, Alianza, 1981.
MOLINA, Tirso de, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, edición, estudio preliminar y notas de Xavier A. Fernández. Madrid, Alhambra, 1982.
MORAVIA, Alberto, "Serata di Don Giovanni", *Opere compete di Alberto Moravia*, vol I. Milano, Bompiani, 1966, pp. 533-586.
MOZART, Wolfgang Amadeus, *Cartas*, selección y prólogo de Jesús Dini, trad. de Miguel Sáenz. Barcelona, Muchnik, 1986.
ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

Flirt 1897-1902: lettrici e scrittrici di una rivista siciliána

CRISTINA GRAGNANI
John Cabot University, Roma

Il primo dicembre del 1897 si avviava a Palermo la pubblicazione di *Flirt, Rivista Illustrata Letteraria, Artistica e Mondana.* A dirigerla e amministrarla era il suo intraprendente proprietario, Salvatore Marraffa Abbate dei Lungarini, giovane aristocratico protagonista del bel mondo cittadino, imprenditore di notevoli iniziative, abilissimo tessitore di pubbliche relazioni in ambito commerciale, culturale e mondano. Oltre che esportatore del famoso marsala Florio e importatore di *champagnes* francesi, fu poeta di gusto dannunziano prima, futurista poi, musicista e instancabile promotore di cultura e di turismo.[1]

Di questo poliedrico personaggio si sa pochissimo. Se ne è occupata Ombretta Frau nel suo intervento intitolato "La Palermo di Salvatore Marraffa Abbate" al Convegno A.A.I.S 2003. Trattandosi di un testo non pubblicato, riporto qui in sintesi qualche notizia fornita dalla Frau. Salvatore Marraffa Abbate usò lo pseudonimo Leo D'Alba, con cui firmò anche parte dei propri scritti sul *Flirt* e fu creatore e direttore di almeno altre due riviste. Appena tredicenne dette vita a *Il Fracasso* e, nel 1904, a *La Sicile Illustrée*,[2] la cui pubblicazione cessò nel 1911. Quest'ultima, recentemente ripubblicata a cura di Roberto Ciuni, rappresenta un modernissimo esempio di rivista internazionale –non a caso stampata in francese– quasi interamente dedicata al turismo. Per quanto riguarda l'attività poetica di Leo D'Alba, si ha notizia di alcune raccolte di versi, ormai introvabili, di cui si leggono

[1] La direzione Marraffa Abbate durò fino al 1902 quando la rivista passò a Pietro Mammana che la diresse fino al 1908, anno in cui cessò la pubblicazione. È proprio dei primi anni, prima della consegna del testimone al nuovo direttore, che mi occuperò in questo scritto.

[2] L'introduzione di Ciuni non collega lo pseudonimo Leo D'Alba al nome di Salvatore Marraffa Abbate dei Lungarini. Il Marraffa usò anche altri *noms de plume* tra cui Alfredo Armò (per la produzione musicale) e Remo da Lafro. Tutti questi pseudonimi sono via via svelati nel corso della pubblicazione del *Flirt* dal direttore stesso.

entusiaste recensioni ne *L'Arte Fascista* e ne *L'Impero*: *Tredici donne nude* e *Ombre, silenzi, armonie*, e *Chiarezze*.[3]

La direzione Marraffa Abbate durò fino al 1902 quando la rivista passò a Pietro Mammana che la diresse fino al 1908, anno in cui cessò la pubblicazione. È proprio dei primi anni, prima della consegna del testimone al nuovo direttore, che mi occuperò in questo scritto. Sono molti gli aspetti per cui il *Flirt* merita di essere ricordato. Il suo dinamico direttore fu capace di raccogliere illustri collaborazioni, non soltanto dalla Sicilia. Accanto a scritti di Luigi Capuana, Giuseppe Pitrè, Nino Martoglio, Mario Rapisardi e Giuseppe Ragusa-Moleti, compaiono contributi firmati da Gabriele D'Annunzio, Giovanni Pascoli, Angelo De Gubernatis, Trilussa, Salvatore Di Giacomo, per citare solo alcuni dei nomi piú significativi.

La rivista si presenta con un'elegante grafica *liberty* e si struttura secondo il modello dei periodici letterari del tempo, italiani e francesi.[4] Accanto ai contributi in prosa e poesia, figurano recensioni, saggi di cirtica letteraria, pagine di galateo, composizioni musicali, cronache mondane e teatrali. Il titolo è ambiguo e ammiccante. La dichiarazione programmatica nel primo numero è interamente dedicata a renderne ragione:

> Se il concetto fondamentale d'un giornale, o d'una rivista, o d'una pubblicazione qualsiasi dovesse annunciarsi col titolo, ci si imporrebbe un arduo assunto nel presentarvi, o cari lettori, o gentili lettrici, queste pagine.
>
> La ricerca d'un titolo –come tutti sanno– non ha mai richiesto gli estremi conati dell'immaginazione. Qualunque nome, presentandosi con un certo privilegio eufonico, è divenuto titolo d'un giornale e... pochi si sono impensieriti del suo significato.
>
> Fra gli uomini un tempo si tollerava, –ed oggi da qualcuno si vuole– che titoli e nomi fossero menzogne.
>
> Come gli uomini sono i giornali.
>
> A questi si può dar un nome con facile e libera scelta, senza che il critico piú noioso se ne lagni. Chiamate un giornale *mattino* o *sera*; *progresso* o *regresso*, o *sí* o *no*; avrete sempre un campo

[3] Di Marraffa Abbate si vedano anche *Aquile di Roma. Per la gioventú della nuova Italia*, e *Colloqui coi giovani: 1916-1922*.

[4] L'eleganza delle illustrazioni è da ricondursi al gusto dell'immagine raffinata di inizio secolo, a cui certa stampa periodica palermitana del tempo tende ad allinearsi (cfr. Consuelo Giglio, "La musica nei periodici dell'Ottocento e del primo Novecento pubblicati a Palermo"). Occorre puntualizzare che la Direzione della rivista definisce *Flirt* il primo periodico mondano illustrato d'Italia (cfr. *Flirt*, a. VI, n. 1, 1901).

offerto a' piú disparati argomenti, non escluso il contingente degli arzigogoli, dei rompicapi e delle bugie.

Con questo ragionare abbiamo dato un nome alla nostra *Rivista*, alla quale però non manca il contributo d'intelletti fedeli alla luce del vero ed al trionfo del bello.

L'incessante bisogno di scrutar l'intimo d'ogni cosa potrebbe far pensare –a chi legge– che *Flirt* significa *moto*, e precisamente quel *moto* che è del nostro programma; diretto a vivere per lottare ed a lottare per un sacro fine!

Flirt vuol pure dire: *beffa*, e noi non neghiamo che fra queste righe possa talvolta trovar posto l'ironia. E, finalmente, *Flirt* ha un terzo senso, assai geniale, per cui specialmente sarà ben accetto alle nostre graziose lettrici.

Il riferimento alle "graziose lettrici" cade alla fine del ragionamento e può apparire casuale. Tuttavia, se considerato alla luce del sommario di questo primo numero, l'accenno assume uno spessore diverso e l'appello al potenziale pubblico femminile si arricchisce di significato e valore programmatico.[5] Apre il fascicolo un racconto di Mantea, al secolo Gina Sobrero, intitolato "Amore egoista;[6] segue poco piú avanti una prosa di Mara Antelling, "Motivi antichi" e un sonetto, "In Valdarno", di Annetta Boneschi Ceccoli, intellettuale e poetessa fiorentina, attiva conferenziera. Nello stesso numero, si aprono due rubriche di moda europea e mondanità palermitana: *La moda* curata dalla Baronne Jeanne e *Nel salottino giallo* della contessa Clelia.[7] Mentre attira l'attenzione delle lettirci chiamandole in causa nella chiusa del programma, la rivista apre dunque con decisione alle

[5] Naturalmente, il sommario del primo numero del *Flirt*, come del resto quelli dei numeri successivi, non si compone solo di nomi femminili. Per completezza di informazione, lo riporto qui di seguito: A. I, n. 1, I dicembre 1897 / *Flirt, rivista illustrata* diretta da Salvatore Marraffa Abbate / Sommario / - La direzione / *Amore egoista* – Mantea / *I profumi* – Principessina Idea / *Tramonto* – Mario Rapisardi / *La tardi Perdonata* – F. di Giorgi / *Flirt* – L. Conforti / *L'arte nostra* – g. di g. / *Che pensi al poi?* – Pirro Bessi / *Motivi antichi* – Mara Antelling / *Cogli estinti* – F. D'Ondes Cottú / *La moda*- Baronne Jeanne / *In Valdarno* – Annetta Boneschi Ceccoli / *Letteratura Straniera; Augusto Platen* – G. Pipitone-Federico / *Fervida Prece* – A. di Raimone / *Nel salottino giallo* – Contessa Clelia / *Libri, riviste e giornali* – F. d'Estrem / *Sport* – Lo sportman / Nostre corrispondenze / *Scene e scenette / Domande, sciarade, rebus.*

[6] Di questo scritto di Mantea si occupa Ombretta Frau nella presente pubblicazione. Rimando pertanto al suo articolo.

[7] Nel tempo le due rubriche si arricchiranno e arriveranno a fondersi in un'altra intitolata *Il salotto della Signora*, curata, in successione, dalla Principessina Idea, da Des Grieux e da Lear.

scrittrici, siciliane e non, piú o meno note. La promessa del primo fascicolo viene mantenuta con coerenza attraverso l'intero arco della pubblicazione del *Flirt* che raccoglierà numerose collaborazioni in rosa, tra cui spiccano i nomi di Matilde Serao, Grazia Deledda e Neera. Parallelamente vengono concessi ampi spazi alle inclinazioni, ai gusti e alle aspettative delle lettrici che trovano, oltre ai consigli d'obbligo per apparire bene in società e a dettagliati *reportages* dal bel mondo cittadino, indicazioni per orientarsi nella congerie delle lettere contemporanee. È lo stesso direttore ad occuparsene nel redigere il *Corriere letterario*, rubrica dedicata alle novità editoriali, talvolta curata anche da E. Portal, E. Rastrelli, A. De Gubernatis, V. La Scola e F. Di Bartolo. E infatti *Flirt* non si limita ad assecondare il gusto delle donne; come le piú diffuse riviste concepite esplicitamente per il pubblico delle lettrici, ad esempio *Cordelia*,[8] anche il foglio palermitano si arroga un ruolo didattico e didascalico, bilanciando abilmente adulazione e paternalismo.

Nel 1897 lo *status* delle donne che scrivono è sostanzialmente consolidato. Le scrittrici sono ormai massicciamente presenti nella vita dei periodici letterari, come pubbliciste, poetesse e narratrici. Non solo in riviste come *Cordelia*, *La Donna*, *Regina* (che del resto raccolgono anche illustri collaborazioni al maschile); anche fogli non specificamente indirizzati alle donne, come *Natura e Arte*, *La Nuova Antologia*, *Il Marzocco* o, in ambito locale, il giornale irredentista triestino *L'Indipendente* dove debuttarono numerose intellettuali cittadine, ne accolgono gli scritti.

L'esperienza del *Flirt*, dunque, non rappresenta una novità. L'apertura a scrittrici e lettrici si inserisce bene nel clima culturale venutosi a creare nell'Italia postunitaria con il potenziarsi dell'alfabetizzazione ed il conseguente definirsi di una letteratura definita convenzionalmente "femminile". Una produzione cioè indirizzata alle donne, soprattutto volta ad educarle scritta per lo piú da donne, ma non solo. Man mano che aumenta il numero delle donne che scrivono, e pubblicano, si allarga il numero delle donne che leggono e viceversa. I due fenomeni sono legati a doppio filo; dunque, parlando di letteratura femminile, non basta far riferimento alle scrittrici. Occorre tener presente anche il mondo delle lettrici che, esprimendo

[8] Per alcuni ragguagli sull'attività di *Cordelia* cfr. Anna Folli, *Gli anni di Cordelia. Con un'appendice*, in *Jolanda: le idee e l'opera*, atti del Convegno di Studi, Cento, 28 e 29 novembre 1997, pp. 25-33.

gradimento o disapprovazione determinano l'espandersi degli spazi in rosa della cultura nazionale.

Nascono e proliferano proprio in questi anni che segnano il passaggio tra i due secoli, numerose riviste culturali pensate per le donne o per le giovinette. Le lettrici di questi periodici sono per lo piú studentesse e insegnanti, spesso con velleità da scrttrici in erba, appartenenti a quella borghesia che proprio dall'unità d'Italia si sta affacciando ad un mondo da cui era stata esclusa, avvicinandosi cosí al beneficio dell'istruzione che comincia ora a coinvolgere anche le ragazze. Le scrittrici che si accostano al mondo della letteratura ufficiale e si avvalgono delle pubblicazioni periodiche come efficace trampolino di lancio, sono anch'esse generalmente borghesi[9] che, proprio a partire dagli anni settanta del secolo XIX, cominciano a godere di una posizione di intellettuali capaci di fare della propria attività scrittoria un vero e proprio mestiere.[10]

Scorrendo i sommari di *Flirt* lungo l'intero arco delle sue pubblicazioni, ci si imbatte in gran parte di quei nomi di donne che animavano le colonne delle riviste maggiori. Contribuisce regolarmente a *Flirt* un nutrito gruppo di triestine con capofila Elda Gianelli, la prima ad instaurare un rapporto di collaborazione con Salvatore Marraffa Abbate.[11] Seguono Willy Dias (Fortuna Morpurgo), Haydée

[9] Naturalmente, non mancano scrittrici di estrazione aristocratica. Jolanda (nome d'arte di Maria Majocchi Plattis), era ad esempio sposata con un marchese; Mantea (Gina Sobrero) era un baronessa.

[10] Già nel 1875 Luigia Codemo scriveva: "Nel progresso di questa società civile è impossibile che la donna rimanga stazionaria; la deve camminare di pari passo coll'uomo [...]. Vent'anni fa non usciva articolo [...] di penna femminile senza senza un preambolo, piú o meno cortese *sulla donna*, e sull'indagare se o meno a lei sia concesso lo scrivere. Ora, generalmente, nessuno ci pensa. Avrebbero troppi trattati da fare. Ora un pubblicista loda o biasima l'opera, e lascia stare il trattato" (Luigia Codemo, *Pagine famigliari artistiche cittadine*, citato in Antonia Arslan, *Dame, galline e regine. La scrittura fra '800 e '900*, pp. 45-46). In realtà il dibattito sulla presenza delle donne nel mondo della cultura e delle lettere rimase acceso per molto tempo. Si veda lo scambio tra Jolanda e Alberto Sormani a seguito di un articolo di quest'ultimo intitolato "Le donne che scrivono" uscito su *Vita Moderna* nel gennaio 1892 (A. Arslan, *op. cit.*, pp. 46-47). È del 1907 il *pamphlet* di Capuana intitolato *Letteratura femminile* in cui lo scrittore catanese si chiede quanto e in quale misura le donne di lettere possano contribuire al panorama culturale nazionale (cfr. Luigi Capuana, *Letteratura femminile*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri).

[11] Elda Gianelli fu al centro di intensi scambi con gli intellettuali del tempo. Intrattenne un rapporto di amicizia con Alberto Cantoni e fu in corrispondenza con Luigi Capuana (cfr. Roberto Curci, Gabriella Ziani, *Bianco, rosa e verde.*

(Ida Finzi), Adele Butti e Luigi di San Giusto (Luisa Macina). Al di là delle singole collaborazioni, è interessante quasto asse Palermo-Trieste nell'ambito della scrittura femminile, anche se non era raro per queste scrittrici accettare collaborazioni per riviste legate alla realtà locale delle piú diverse città italiane.

Oltre alle triestine, collaborarono a *Flirt* la poetessa cremonese Rachele Botti Binda; la poetessa toscana Annetta Boneschi Ceccoli; Maria Bobba, poetessa ed educatrice, impegnata nel sostenere la causa di un'educazione adeguata per gli operai e per le operaie; Elvira Priolo Mazzarella, poetessa e narratrice siciliana trapiantata a Roma e collaboratrice di *Natura e Arte* e della *Nuova Antologia*; Evelyn Franceschi Marini, inglese, sposata a San Sepolcro, apprezzata da Panzacchi, De Gubernatis e Ida Baccini; Mara Antelling, narratrice, poetessa; Emma Bonghen Conegliani, allieva di Carducci, esperta di Leopardi, attivissima divulgatrice di cultura letteraria; Doris, come Evelyn, collaboratrice assidua di *Cordelia*; la siciliana Cecilia Deni, educatrice, poetessa e divulgatrice di cultura, una delle prime donne-preside; la poetessa Adele Galli; la giovane moglie di Luigi Capuana, Adelaide Bernardini; Clarice Tartufari e Anna Scalera. Tra le piú note nel panorama culturale nazionale spiccano Neera, Ada Negri, Victoria Aganoor, Jolanda (Maria Majocchi Plattis), e Matilde Serao.

Il contributo delle donne nella pubblicistica nazionale si esplica in modi diversi. Ida Baccini, ad esempio, affianca su *Cordelia* agli insegnamenti morali sul comportamento ideale della donna-madre-moglie, ragguagli di igiene e cura del corpo. Intanto, indirizza le giovinette verso le letture piú adatte, tentando di scoraggiare ogni velleitarismo intellettuale, caldeggiando un'istruzione dalle solide basi. Sulla stessa rivista, Fiducia e Sursum Corda (Ada Cagli della Pergola) dibattono sul femminismo attraverso uno scambio intitolato *Facendo capolino nella questione del feminismo* (8 e 22 agosto 1897); Evelyn Franceschi Marini illumina, con lucidi articoli, le giovani lettrici sulla letteratura straniera contemporanea. Matilde Serao sulla *Settimana*, settimanale letterario non femminile, calibrato sul modello della *Revue Ebdomadaire* francese, dispensa –insieme ad approfonditi aggiornamenti sul panorama culturale europeo– consigli per amministrare la casa e ricevere gli ospiti, senza

Scrittrici a Trieste fra '800 e '900, pp. 97-115). Firmò, proprio nel 1898, la presentazione di un volume in onore del follklorista siciliano Gaetano di Giovanni. Il volume raccoglie scritti, tra gli altri, di Pitré, D'Onufrio e Pipitone-Federico, tutti collaboratori del *Flirt*, segno di un collegamento tra la poetessa triestina e l'intellettualità siciliana orbitante attorno alla rivista di Salvatore Marraffa Abbate.

trascurare le ricette di cucina. La natura di questi contributi riflette l'estrazione sociale delle lettrici.

La realtà del *Flirt* è un caso a sé perché legata alla situazione della Sicilia, e di Palermo nella fattispecie, negli anni che segnano il passaggio tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo. Il pubblico, in generale, è formato dall'aristocrazia e dall'alta borghesia danarosa della città. Le donne che leggono *Flirt* sono nobildonne o comunque membri dell'alta società. Non troveremo inviti all'igiene corredati di istruzioni; non troveremo nemmeno ricette di cucina. Di certo, le rubriche di *bon ton* rappresentano una costante. Tuttavia, evocano scenari completamente diversi.[12]

Prima di analizzare i modi secondo cui viene abilmente condotto il dialogo con la lettrice, è necessario definire piú in generale il pubblico cui la rivista generalmente si rivolge. Gli sfondi privilegiati delle cronache mondane sono quello *en plain air* del parco della Favorita, l'ippodromo cittadino e passerella per le dame piú o meno giovani dell'alta società; i magnifici interni dell'Hotel Villa Igiea, creato dalla famiglia Florio (tuttora una delle attrazioni piú spettacolari di Palermo); le sontuose dimore dei nobili. La vita dell'*entourage* di Donna Franca Florio e dei principi Lanza di Scalea, si riflette nella immancabile cronachetta *Il salotto della Signora* dove sono scanditi i ritmi di un calendario regolato dal susseguirsi delle stagioni della villeggiatura, con le amene trasferte in campagna, e quella del carnevale costellato di serate danzanti nei palazzi cittadini. Negli affettati *reportages* di Des Grieux chiome e abiti, musiche e volteggi, luci e tendaggi minuziosamente descritti, evocano atmosfere gattopardesche. Tuttavia è bene precisare che i nobili che gravitano attorno al *Flirt* non sono, almeno non proprio tutti, dei puri proprietari terrieri. Rappresentano una classe aristocratica mondana e orgogliosa del proprio casato sí, ma di certo attiva anche in ambito imprenditoriale. Basti pensare ai Florio, non solo produttori del noto vino liquoroso, ma attenti, modernamente, alla diffusione del prodotto; o allo stesso Marraffa Abbate, abilissimo nell'integrare nella gestione culturale e editoriale della rivista un'ottica imprenditoriale. La stessa Villa Igiea, protagonista di tante cronache del *Flirt*, viene promossa come struttura turistica e mondana sulla stessa rivista attraverso una sapiente e martellante campagna pubblicitaria.

[12] Per la sezione del *Flirt* dedicato al galateo, rimando all'articolo di Ombretta Frau incluso in questa pubblicazione

Le nobildonne che animano le cronache del *Salottino della Signora*, sono le lettrici della rivista stessa. I redattori della rubrica devono dosare sapientemente elogi e pettegolezzi per blandire e incuriosire ad un tempo. Des Grieux è in questo un vero maestro, attraverso un linguaggio stucchevolmente venato di un lirismo di ascendenza dannunziana. Le caratteristiche del suo stile sono talmente riconoscibili che divengono oggetto di affettuoso scherno da parte di Leo D'Alba stesso, che per una volta si diverte a tirar giú la maschera del garbato adulatore. Nel fascicolo del 15 marzo 1900, nella appena inaugurata rubrica piccante –illustrata dalle raffinate caricature di Polymane– *Lanterna magica del "Flirt"*, il direttore passa in rassegna i partecipanti ad una serata mondana in casa Ottolenghi:

> E a proposito di nasi, ve ne era una collezione stupefacente; osservate un po' questo dell'elegante e *mondanissimo Des Grieux*, *l'enfant gâté* delle gentili lettrici del *Salotto della Signora*, provvisto di parecchie migliaia di melliflui aggettivi, che a tempo e a luogo, conscio del suo dovere di filigranista *comme il faut*, snocciola soltanto alle nostre graziosissime abbonate con grande soddisfazione mia e del mio egregio Amministratore. *Le terrible* si è che egli a forza di scrivere le frasi piú melate *per tutte, belle... o brutte*, si è formato uno speciale frasario che usa anche parlando; ecco a mo' d'esempio che egli per dire alla signorina... P. il colore del suo abito usò interpellato la seguente frase: *il color celeste che hanno i cieli settembrini in un crepuscolo annuvolato e languidamente stanco* (sic!!!)

Visto che è in gran parte attraverso le cronachette del Des Grieux che si definisce il profilo, non solo mondano, della lettrice del *Flirt*, è bene leggere cosa questi scrive di lei nel numero del 28 febbraio 1900. Dopo aver tessuto un vero e proprio panegirico di Giovanna Florio, figlia di Donna Franca, inclusa nella "Galleria dei bebè", si rivolge direttamente alla lettrice e la definisce "bruna e bellissima signorina", amante dei "libri di Giacosa" che segue "il movimento letterario *fin de siècle*". Un paragrafo intitolato "Alle lettrici intellettuali", in cui aggiorna le adepte sulle conferenze in Italia della Società Dante Alighieri, ora presente anche a Palermo, si chiude con un astuto ammicco dal tono decisamente meno dotto: "È necessario se si vuol brillare in società di essere abbonati al *Flirt* poiché è il solo modo di essere al corrente di tutti gli avvenimenti mondani".

Nel *Flirt*, dunque, si specchia il bel mondo palermitano. E non a parole soltanto. In una rivista dove le immagini hanno una grande importanza, assumono un posto d'eccellenza le fotografie. Le acconciature, i sorrisi e i merletti delle signore ricordate nei *reportages* del *Salotto*, trovano posto, spesso accanto ai favoriti e ai cilindri dei loro illustri mariti, in una rubrica iconografica intitolata *Galleria fotografica*. Una delle protagoniste delle cronache mondane e della *Galleria del "Flirt"*, la duchessa Mara di Villa Gloria, compare anche tra i redattori della rivista come autrice di versi e racconti. Firma anche due rubriche: una, con lo pseudonimo Mara di Villa ***, *Indiscrezioni e consigli*; l'altra con il nome completo, *Sicilia antica e moderna*.

Non è solo nel rituale del *Salotto della Signora* che l'aristocratica lettrice del *Flirt* trova uno spazio dedicato a lei. Il *Flirt*, è chiaro, non è una rivista femminile: nella sua impostazione generale, prevede un pubblico essenzialmente maschile. Rimane il fatto, tuttavia, che le rubriche di aggiornamento sulle novità editoriali sono spesso direttamente indirizzate, senza nessun preavviso nel titolo o altrove, alla "cara lettrice" o alla "cara amica", a testimonianza di un dialogo costante instaurato nel primo numero e ribadito ad ogni occasione propizia.[13]

I testi sono rigorosamente scelti tra quelli che promuovono purezza, candore, spontaneità, sincerità. Si veda a questo proposito la *Cronaca letteraria* di Pipitone-Federico nella sezione dedicata ad una giovane scrittrice –che troveremo poi tra le collaboratrici di *Flirt*–, Bianca Maria Cammarano. Il recensore apprezza il suo romanzo, *Violette*, appena uscito con la prefazione di Jolanda e lo consiglia alle donne alle quali sarà gradita "la semplicità de' mezzi" espressivi. L'indulgenza nei confronti dell'aspetto formale, riflette un atteggiamento diffuso verso le scrittrici: il loro apporto è da apprezzarsi piú nella diversa sensibilità che trasmettono che non nei pregi estetici dei loro lavori. Non solo: l'elogio della spontaneità della giovane, serve d'altra parte a castigare qualche "falso letterato privo d'ingegno". Non bisogna, del resto dimenticare, che la crociata per il *Sincerismo* portata avanti da Luigi Pirandello e Ugo Fleres sulla rivista romana *Ariel* è proprio di questi anni:[14]

> Io non conoscevo la signorina Cammarano, ma questa prima
> lettura me l'ha reso [sic] simpaticissima. Non avesse altri pregi,

[13] Si veda, ad esempio, *Libri, Riviste e Giornali* curato da F. d'Estrem, nel primo numero della rivista.

[14] La pubblicazione di *Ariel* comincia il 18 dicembre 1897 e termina il 5 giugno 1898.

> quello della *sincerità* è cosí prezioso, che basta solo a interessarci all'opera sua in un periodo di artificio e di maniera, in cui le opere vissute e geniali si contano sulle dita di una mano.
>
> Ad altri l'ingrato compito di andar, con sottile industria pedantesca, spigolando i difetti del libro; certo, nell'opera di una fanciulla, che trovasi alle prime armi, ce ne debbono essere e ce ne sono. Ma trattasi di nèi, di incertezze e inuguaglianze proprie della beata giovinezza: del resto questo libriccino parmi un gioiello per il sentimento, che, quasi aroma, lo imbalsama e lo rende ancor piú pregevole nella folla de' falsi letterati privi d'ingegno, d'ispirazione, di fantasia. Fervida fantasia ha la signorina Cammarano e quella freschezza di sentimenti e d'impressioni che legano il lettore con una seduzione suprema.
>
> Sono casi di amori infelici; sventure e lacrime che danno un fascino indefinibile a questo volume, pur aggraziato nella forma elegantissima e signorile. Il profumo di mestizia e la semplicità de' mezzi, che vi si avvertono, ne renderanno la lettura gradita alle donne e a qualche uomo tuttavia non refrattario all'incanto dei colori, delle linee semplici.[15]

Tracciato a grandi linee il profilo della lettrice e stabiliti i termini entro cui la redazione della rivista intrattiene con loro un costante dialogo, rimangono da esplorare i contributi delle scrittrici alla rivista. Contributi rivolti non solo alle donne, certamente, ma di certo selezionati con loro ben in mente.

Poetessa siciliana, non poteva mancare tra le donne di *Flirt* Cecilia Deni.[16] Di lei la rivista pubblica una poesia, "Il ballo", e un interessante racconto da leggersi contro lo sfondo del dibattito sull'attività intellettuale delle donne portato avanti da molti periodici del tempo. Ne "Il redattore capo" (10 giugno 1898) la Deni traccia il ritratto della fanciulla ideale che potrebbe colmare il vuoto della vita squallida di un uomo solo. È colta e pungente, capace di interloquire con un uomo fino a metterlo in imbarazzo; ma è al tempo stesso mite, pura e dolce. Corrisponde a quell'ideale che Roberto Verani, il redattore capo protagonista della novella, aveva costruito a partire dal ricordo della mamma morta: una donna "vigile e operosa nel seno della famiglia, intelligente e colta, senza pretese da erudita e pose romantiche". La giovane Lauretta incarna la lettrice che aveva forse in mente Ida Baccini per la sua *Cordelia*. Vediamo prima, piú in dettaglio, le aspettative di Verani:

[15] Cfr. *Flirt*, a. III, n. 9, Palermo 30 settembre 1899.
[16] Su Cecilia Deni si veda Nello Musumeci, *Cecilia Deni (1872-1934)*.

La questione dell'emancipazione che vorrebbe aprire alla donna il Parlmento, il Tribunale, le cattedre universitarie, gli sembrava un assurdo; ma voleva che l'uomo, nell'evoluzione della sua individuale civiltà, non dimenticasse l'essere in cui vedeva riposto il principio di ogni ispirazione, ogni gloria. Egli voleva creare in esso la corrispondenza dei sentimenti superiori, egli voleva innalzarlo fino ai suoi ideali strappargli un grido di gioia, dinnanzi alle supreme bellezze della natura e destargli un pensiero forte e gentile per le sventure degli uomini e un palpito d'entusiasmo per le opere meravigliose dell'ingegno umano.

Tutto questo non gli bastava però; con l'elevatezza dell'ingegno egli voleva ammirare ancora la fermezza del carattere, l'energia della volontà, l'operosità oscura e modesta nel seno della famiglia.

Utopie! Utopie! Avevano gridato gli uomini di mondo, ma le donne, corrispondenti o no a quel tipo di perfezione, se n'erano innamorate e il Redattore capo della *Luce* era diventato in breve l'idolo delle signore intellettuali.

Rassegnato ormai all'impossibilità di incontrare nella realtà una donna rispondente a un simile ideale, trova nelle lettere talvolta dure e sferzanti di un'anonima lettrice, il conforto della verità e del confronto onesto e stimolante. Una volta di fronte a Lauretta in carne ed ossa, si meraviglia che "tanto acume" fosse in "quella bimba rosea e gentile" e se ne innamora, convinto di aver trovato la compagna degna fino ad ora soltanto sognata.

Insomma, Lauretta è una giovinetta ingegnosa e non certo priva di personalità. È intelligente ed emancipata in quanto capace di formulare pensieri propri usando la propria cultura. Non teme di esprimere la propria opinione nemmeno quando va contro quella del "redattore capo", idolo di tutte le lettrici. È tuttavia attenta a rimanere anonima. I suoi pensieri sono siglati da una semplice iniziale perché, come Ida Baccini ribadí piú volte, meno il nome di una giovinetta viene ripetuto, meglio è. E cosí veniamo alla linea sostenuta dalla Baccini su *Cordelia*. Nel numero del 17 gennaio 1897, alle giovinette che chiedevano incoraggiamenti a cimentarsi nella scrittura risponde cosí:

Voi volete che v'incoraggi a scrivere e a mettervi in mostra, mentre avete piú bisogno di leggere che di produrre, piú bisogno di nascondervi che di farvi vedere [...]. Pure io voglio incoraggiare, figliole, ma a ben altre prove. Voglio incoraggiarvi a

> conquistar la vostra indipendenza, non per gettarla, come un fascio di spine, in faccia all'uomo: ma perché egli cominci a credersi il compagno della vostra vita... e non l'arbitro del vostro destino. Vi voglio incoraggiare, in una parola, a divenir donne: non all'antica maniera che vi faceva angioli e spiriti, non a quella volgarissima che vorrebbe trasfornarvi in cuoche, bottegaie o – meglio ancora– in obbedienti serve del barbuto signor marito, ma donne dalla complessa individualità, quali vengono richieste dai presenti ordinamenti civili; donne, che sieno forza e gentilezza insieme e nelle quali la massaia e la madre e la sposa avvivino, nonché spengere, la sacra scintilla che può far di voi delle artiste, delle pensatrici, delle creature elette, destinate a rappresentare ogni forma di carità civile e religiosa.

La donna, dunque, si accultura per divenire degna compagna del proprio uomo, per essergli accanto e confortarlo nel momento del bisogno. La Baccini non esclude che, alla fine, la solida preparazione conduca la donna a trovare la via per esprimere la propria interiorità. Sempre, però, in compatibilità con l'adempimento consapevole del proprio ruolo fondamentale nell'ambito della famiglia, il nucleo che sta alla base della nuova società post-risorgimentale. Si tratta di un messaggio indirizzato soprattutto a coloro che si erano avvicinate da poco alla cultura e necessitavano, secondo la direttrice di *Cordelia*, di strumenti concreti per imparare a gestire il nuovo sapere, per non farsi travolgere da inutili e goffe velleità e soprattutto per divenire parte integrante nel costituirsi di una società basata sui valori dell'Italia unita, senza sconfinare oltre i limiti invalicabili della vita familiare.

Non troppo distante dalla linea di Ida Baccini, ma con alcune non trascurabili differenze, è l'azione didattica svolta da un'altra intellettuale, anche lei collaboratrice di *Cordelia*, di cui *Flirt* accoglie qualche scritto: Maria Bobba, impegnatissima a diffondere la causa dell'istruzione delle donne, con un'attenzione particolare al mondo operaio.[17] Prima di inquadrare questa scrittrice fino ad ora trascurata nella cornice dorata del *Flirt*, sarà opportuno esaminare i dettagli del suo impegno sociale in ambito educativo, svolto attraverso una serie di conferenze. È proprio del

[17] Maria Bobba, nata a Carmagnola nel 1843, fondò e diresse a Torino la Casa delle madri di famiglia. Il campo di interesse in cui si si mosse è piuttosto ampio. I titoli seguenti sono tratti dal catalogo della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: *Pitagora, i suoi tempi e il suo Istituto*, conferenza letta alla Società Filotecnica l'11 aprile ed al Circolo Filologico il 1 maggio 1887; *Le pitagoresse*;

1898, anno in cui pubblica su *Flirt* la prosa lirica "Svizzera bianca", un intervento della Bobba intitolato *Casa di sposa*. Il testo della conferenza è ben strutturato: la successione degli argomenti, dalla necessità del matrimonio come fondamento della società fino all'elenco dei doveri della sposa e dello sposo, conduce al fulcro del ragionamento. Dio volle che "l'uomo [...] si unisse ad una donna, non per abbassarla alla condizione di schiava, ma per elevarla alla dignità di madre; non per farne oggetto di piacere, ma uno strumento di virtú, e permise alla donna che abbandonasse la casa paterna per entrare in una nuova casa che sarà la dimora de' suoi nati futuri".[18] L'intervento si conclude con l'affermazione che per essere una buona moglie non è piú sufficiente essere una buona e mansueta massaia, amante della casa e devota al marito. Bisogna essere in grado di comprendere nel profondo il proprio sposo nelle sue aspirazioni e ideali: occorre essere una compagna moralmente e intellettualmente in grado di camminargli accanto. I tempi mutati richiedono alla sposa l'abilità di aiutare e confortare il compagno e, all'occorrenza, di saper lavorare con lui. Nei momenti difficili, deve saper contribuire con il lavoro delle sue mani, con i sacrifici e con le rinunce.[19]

Nel discorso della Bobba, l'invito di Ida Baccini alle donne a coltivare la propria istruzione in vista della futura vita familiare, si colorisce di ulteriori dettagli determinati dall'appartenenza sociale delle destinatarie. Il discorso si specializza ancora di piú nella conferenza del 1903 intitolata *L'operaia*. Vediamone a grandi linee il contenuto. Se alla classe operaia in generale è preclusa l'educazione, al suo interno è ancora peggiore la situazione delle donne. Il mondo del lavoro si è aperto alla donna con l'avvento delle macchine che hanno reso certi compiti piú leggeri dal punto di vista della fatica fisica. Il loro contributo viene ingiustamente pagato meno rispetto a quello degli uomini: ecco perché il loro numero nelle fabbriche è in continua crescita. Non si può piú dibattere sull'opportunità del lavoro

La scuola delle madri di famiglia di Torino, Memoria; *Cronaca del civico Istituto industriale professionale femminile Maria Laetitia dal 1869 al 1890 in Torino*; Adele Branca, *Teatro educativo. Commedie per giovanette*, con prefazione di Maria Bobba; *Dei nervi e della loro igiene*; *Anime buone. Racconto per le giovinette*; *Donnina forte. Racconto per le giovinette*; *La fiorita gam'a el-azhar, moschea universitaria del Cairo*, conferenza letta per cura dell'Associazione Universitaria Torinese, 1902; *Manine laboriose. Racconto per le giovinette*; *Casa di sposa*, conferenza; *L'operaia*, conferenza letta il 5 luglio 1903 in Asti nella premiazione delle scuole festive per le operaie.

[18] M. Bobba, *Casa di sposa*, p. 21.

[19] Cfr. ivi, p. 33 e p. 34.

femminile: è ormai un dato di fatto e molte famiglie fanno affidamento proprio sulle donne per il loro sostentamento. Inoltre, è noto, l'ozio incoraggia il vizio e una donna povera non potrebbe altrimenti vivere che di prostituzione o accattonaggio. Se vi sono degli aspetti negativi in questa realtà, non dipendono dalle condizioni di lavoro e dai bassi salari –intanto, questi problemi sono indirettamente messi in luce–; ma dall'indole di alcune operaie che sembrano non accettare la loro condizione. Per ovviare a ciò la lavoratrice deve essere messa nella condizione di non sentirsi solo una "rotellina" di un ingranaggio che non comprende; ma una creatura legata al proprio mondo, indispensabile al bene comune. Deve quindi essere istruita in accordo con "i bisogni del suo stato, quasi una veste che si modelli alle forme ed alla statura di chi la debbe indossare".[20] E come si può raggiungere questo risultato? Di certo, riducendo i carichi di lavoro, migliorando le condizioni igieniche della fabbrica, corrispondendo un salario equo e pari a quello degli uomini, lasciando loro la domenica libera per andare alla messa, per riposare e coltivare passatempi onesti e degni della loro condizione. Le operaie devono inoltre essere informate sui loro doveri e diritti, in modo da essere in grado di far valere le proprie istanze senza ricorrere alla violenza della piazza.

Rivolgendosi direttamente alle operaie, nella seconda parte del suo discorso l'oratrice illustra cinque punti fondamentali per rendere la vita in fabbrica produttiva per la società e fruttuosa per le lavoratrici: l'istruzione, necessaria per capire come funzionano le macchine e poter esigere, in conseguenza, di essere pagate per la qualità del lavoro e non per la quantità; il lavoro, che deve essere inteso come premio e motivo di orgoglio, non come causa di avvilimento; la virtú, per mantenere la quale è necessario che sartine e modiste siano istruite sulle insidie del mondo dalle signore; la previdenza, intesa come parsimonia; l'organizzazione, intesa come diritto di associazione nelle società di Patronato.

Il ragionamento della Bobba è molto complesso e si avvale di espedienti retorici di una certa efficacia. Mentre si rivolge alle operaie indicando i loro doveri, invia chiari messaggi alla classe dirigente e all'ambiente dell'alta società in generale a proposito dei loro diritti. Il discorso non appare mai, nella superficie rivoluzionario: il fine dichiarato, è il mantenimento dello *status quo*; l'operaia deve essere istruita tenendo presenti i limiti della sua condizione, non per sollevarsene, ma per meglio adempiere ai propri doveri. Non mancano,

[20] Cfr. M. Bobba, *L'operaia*, p. 12.

certo, contenuti relativamente progressisti e potenzialmente traumatici per la realtà socio-economica e culturale del tempo; risultano, però, inquadrati in una cornice il piú possibile tranquillizzante.

È in questi termini, di certo piú angusti rispetto ai parametri europei, che si definisce il femminismo italiano. E i termini cambiano a seconda del pubblico a cui ci si rivolge, si è visto; lo scopo comune ad operazioni come quella di *Cordelia* o quella di Maria Bobba (nella stessa direzione andò anche l'impegno della triestina Adele Butti) sembra essere quello di promuovere l'istruzione delle donne, scolare, maestre o operaie che fossero, per rendere il loro ruolo attuale piú dignitoso e anche piú utile alla società, senza risvegliare pericolosi aneliti alla ribellione. Sta di fatto, tuttavia, che in entrambi i casi il problema viene sollevato e affrontato. Ciò che viene definito come femminismo blando, avrebbe comunque un impatto traumatico sulle lettrici della rivista di Salvatore Marraffa Abbate.

Il *Flirt*, si è detto, si colloca nella scia delle riviste letterarie contemporanee e dà spazio alle donne: lettrici e scrittrici. Ma come entra il dibattito sulla donna che legge e sulla donna che scrive nell'ambito di una rivista che si rivolge essenzialmente ad un pubblico elitario che proprio in essa ama specchiare se stesso? Sul *Flirt* pubblicano Maria Bobba, Adele Butti, Jolanda. Certo, sarebbe impensabile far trapelare i contenuti piú "scottanti" del loro impegno sociale ed educativo. Già la Deni si era spinta ben oltre le consuete frontiere. Maria Bobba contribuisce al foglio palermitano con due prose, una delle quali, "Svizzera bianca. Idillio nivale", è un esempio di prosa lirica, una "sinfonia in bianco" alla Whistler che culmina in una celebrazione dei sacri sentimenti dell'unione familiare. Di seguito, nello stesso numero (a. II, n. 12, 30 giugno 1898), una poesia di Adele Butti, "A la sposa", esalta l'amore coniugale. Famiglia e matrimonio: sono gli stessi valori promossi altrove dalla Baccini e dalla stessa Bobba, scremati però qui da ogni altra possibile implicazione sociale che sarebbe troppo distante dalla realtà dorata del bel mondo palermitano di chi vive di passeggiate al parco della Favorita e di gattopardeschi balli nei saloni scintillanti di Villa Igiea. Tolta l'istanza sociale, rimane quella morale, l'esaltazione delle virtú familiari.

Per farsi un'idea dei contenuti legati alla questione femminile proposti dalla rivista, è utile scorrere la rubrica intitolata *La donna, l'arte e l'amore*, curata a turno dai redattori della rivista e talvolta anche da collaboratori esterni ma assidui quali Elda Gianelli, Anna Scalera, Nino Martoglio, Luigi Capuana. Elda Gianelli, ad esempio,

scrive nel fascicolo del dicembre 1898-gennaio 1899: "La donna che non ama la casa e la semplicità della vita in famiglia, ignorerà sempre la vera felicità". Il 25 aprile 1899 Manfredo Vanni rimpiange i tempi antichi: "L'Uomo da Dio –cosí le sacre carte– / E dell'Uomo la Donna umile parte. / O sapienza delle antiche età! / La Donna è all'Uomo quale egli la fa". Nello stesso numero Felice D'Onufrio scrive: "L'animo della donna è tanto piú gentile ed affettuoso, quanto piú modesta, e piú semplice è stata la sua vita". Si veda infine il pensiero di Anna Scalera (30 maggio 1899): "Ne l'amore la donna e ne l'arte l'amore: solo ordine psicologico possibile nel quale si può avere uno stato di relativo benessere. Cambiate l'ordine meccanico dei vocaboli, e vedrete qual tristo ordine psicologico: *La donna ne l'arte*: odiato e atroce feminismo! *L'arte ne la donna*: miscuglio terribile di belletti e tinture! *L'arte ne l'amore*: d'Annunziana decandenza! *L'amore ne l'arte*: fonte di vere inimicizie e di profonde infelicità."

Maria Bobba nella conferenza dedicata all'istruzione delle operaie invitava le signore a dedicare parte del loro tempo ad istruire sartine e modiste sulle insidie della vita al fine di trasmettere loro il senso della virtú e del pudore; nel *Flirt* le dame sono invitate tutt'al piú a mostrarsi generose e a praticare un po' di beneficienza, almeno nel giorno di Natale, in aiuto di quei bambini meno fortunati dei loro.[21]

Il *Flirt* asseconda, dunque, la specifica realtà locale a cui si rivolge, ma tenta, al tempo stesso, di sprovincializzarsi seguendo, almeno in superficie, le tendenze piú diffuse e innovative della stampa periodica nazionale. Il suo "illuminato" direttore riesce a raccogliere collaborazioni femminili piú o meno illustri creando un periodico non tecnicamente femminile ma con ampi spazi dedicati alle donne, senza turbare le lettrici i lettori e privilegiati con temi da loro non recepibili. D'altra parte, è anche importante notare come le scrittrici che inviano i loro scritti siano abili e attente nel gestire la propria attività, lasciando fuori ogni argomento scomodo o comunque estraneo al pubblico di turno.

Dunque, se pure l'adesione di Salvatore Marraffa Abbate a certi modelli non avviene a livello profondo, rimane il valore di un'operazione culturale che denota un forte intuito, una indiscutibile capacità organizzativa e una certa lungimiranza che fa di questa rivista mondano-letteraria un documento interessante ancora oggi sia per indagare la realtà socio-culturale della Palermo *fin de siècle*; sia per definire, attraverso una vasta gamma di sfumature, l'attività di

[21] Cfr. F. P. Mulè, "Natale", *Flirt*, 25 dicembre 1897.

numerose scrittrici italiane al di fuori di quegli organi letterari piú noti finora presi in considerazione, attraverso la lente di una microrealtà unica nel panorama nazionale postunitario.

Bibliografia

ABBATE MARRAFFA, Salvatore, *Ombre, silenzi, armonie*. Livorno, Massima, 1931.

ABBATE MARRAFFA, Salvatore, *Chiarezze*. Roma, Italia Fascista, 1933.

ABBATE MARRAFFA, Salvatore, *Aquile di Roma. Per la gioventú della nuova Italia*. Roma, Societ Italiana Edizioni, 1935.

ABBATE MARRAFFA, Salvatore, *Colloqui coi giovani, 1916-1922*. Napoli, G. Casella, 1934.

BOBBA, Maria, *Pitagora, i suoi tempi e il suo Istituto*, conferenza letta alla Societ Filotecnica l'11 aprile ed al Circolo Filologico il 1 Maggio 1887. Torino, Tip. G. Tarizzo e Figlio, 1887.

BOBBA, Maria, *L'educazione dell'operaio*, conferenza. Tip. G. Candeletti, Torino, 1888.

BOBBA, Maria, *Le pitagoresse*. Torino, L'unione Dei Maestri - G. B. Paravia, 1889.

BOBBA, Maria, *La scuola delle madri di famiglia di Torino. Memoria*. Torino, Stamp. Reale della Ditta G. B. Paravia e C., 1890.

BOBBA, Maria, *Cronaca del civico Istituto industriale professionale femminile Maria Laetitia dal 1869 al 1890 in Torino*. Torino, Tip. Eredi Botta di Brunerj e Crosa, 1890.

BOBBA, Maria, e Adele BRANCA, *Teatro educativo. Commedie per giovanette*, con prefazione di Maria Bobba. Torino, L'unione Dei Maestri - G. B. Paravia, 1891.

BOBBA, Maria, *Dei nervi e della loro igiene*. Torino, Stamp. Reale Della Ditta G. B. Paravia e C., 1891.

BOBBA, Maria, *Anime buone. Racconto per le giovinette*. Torino, Stamp. Reale Della Ditta G. B. Paravia e C., 1895.

BOBBA, Maria, *Donnina forte. Racconto per le giovinette*. Torino, Stamp. Reale Della Ditta G. B. Paravia e C., 1895.

BOBBA, Maria, *La fiorita gam'a el-azhar, moschea universitaria del Cairo*, conferenza letta per cura dell'Associazione Universitaria Torinese. Torino, Tip. S. Giuseppe Degli Artigianelli, 1902.

BOBBA, Maria, *Manine laboriose. Racconto per le giovinette*. Torino, Stamp. Reale Della Ditta G. B. Paravia e C., 1895.

Bobba, Maria, *Casa di sposa*, conferenza. Torino, Stamp. Reale Della Ditta G. B. Paravia e C., 1898.

Bobba, Maria, *L'operaia*, conferenza letta il 5 Luglio 1903 in Asti nella premiazione delle scuole festive per le operaie. Torino, Tip. S. Giuseppe Degli Artigianelli, 1903.

Cammarano, Bianca, *Violette*, con una prefazione di Jolanda. Napoli, Tipografia Melfi, 1899.

Capuana, Luigi, *Letteratura femminile*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri. Catania, C.U.E.C.M., 1988.

La Sicile Illustré, introduzione di Roberto Ciuni. Palermo, Il Punto, 1975.

Codemo, Luigia, *Pagine famigliari artistiche cittadine*. Venezia, Visentin, 1872

Arslan, Antonia, *Dame, galline e regine. La scrittura fra '800 e '900*, a cura di Marina Pasqui Guerini. Milano, Guerini Studio, 1998.

Curci, Roberto, e Gabriella Ziani, *Bianco, rosa e verde. Scrittrici a Trieste fra '800 e '900*. Trieste, Lint, 1993, pp. 97-115.

Folli, Anna, "Gli anni di Cordelia. Con un'appendice", in Clemente Mazzotta, a cura di, *Jolanda: le idee e l'opera*, Atti del Convegno di Studi, Cento, 28 e 29 novembre 1997. Bologna, Editografica, 1999, pp. 25-33.

Giglio, Consuelo, "La musica nei periodici dell'Ottocento e del primo Novecento pubblicati a Palermo", *Fonti Musicali Italiane*, n. 2, 1997.

Musumeci, Nello, *Cecilia Deni (1872-1934)*, Societ Storica Militellese, [s.l.], 1974.

Mantea: due volti di una scrittrice

Ombretta Frau
Mount Holyoke College

La stampa periodica letteraria conobbe un momento di grande splendore nel corso del XIX secolo. La pubblicazione di testi narrativi, poesia e saggistica in periodici e quotidiani fu impresa in cui si cimentò un gran numero di scrittori. Ad essi –per la prima volta protagoniste di un mondo letterario fino a quel momento di dominio quasi esclusivamente maschile[1] – si affiancò una nutrita schiera di scrittrici, incoraggiate dalla larga diffusione dei fogli letterari e dall'incremento della componente femminile nel pubblico dei lettori. Alcune di queste autrici riuscirono col tempo a raggiungere una certa notorietà che tuttavia, nella maggior parte dei casi, si rivelò effimera.[2]

Dalle pagine della rivista palermitana *Flirt*[3] che, fra il 1897 e il 1902 riuscí a riunire i piú grandi ingegni letterari siciliani, riemergono diverse figure di scrittrici che oggi attendono di essere riscoperte.[4]

[1] Mi sembra opportuno ricordare che l'universo giornalistico italiano si fregiava già di una breve ma illustre tradizione settecentesca che aveva avuto come protagoniste diverse donne fra le quali Eleonora de Fonseca Pimentel a Napoli e Elisabetta Caminèr Turra a Vicenza.

[2] Ricordiamo qualche nome: Jolanda, Contessa Lara, Regina di Luanto, Mara Antelling, Anna Vertua Gentile. Va inoltre precisato che, in anni recenti, la critica ha riportato alla luce gli scritti di tante di queste autrici e li ha riproposti in ristampe e antologie che, ce lo auguriamo, potranno attrarre l'attenzione del grande pubblico.

[3] Il *Flirt*, fondato e diretto dall'imprenditore, scrittore e giornalista Salvatore Maraffa Abate, uscí a Palermo fra il 1897 e il 1902, anno in cui il direttore lo cedette a Pietro Mammana. Al *Flirt* collaborarono i piú grandi ingegni della cultura palermitana e siciliana dell'epoca, fra cui Giuseppe Pipitone Federico, Nino Martoglio e Mario Rapisardi. Caratteristica fondamentale del *Flirt* fu l'apertura verso le penne femminili. Da Mara Antelling a Mantea, da Evelyn a Maria Bobba, da Willy Dias a Matilde Serao, molte furono le scrittrici che trovarono spazio nella rivista siciliana. Per ulteriori notizie sul mondo del *Flirt* si veda l'articolo di Cristina Gragnani, "*Flirt* 1897-1902: lettrici e scrittrici di una rivista siciliana" in questo volume.

[4] Il presente saggio è parte di uno studio sul *Flirt* e sull'ambiente culturale palermitano a cavallo fra i due secoli che spero di portare a termine fra breve.

Sebbene il carattere precipuamente conservatore della rivista non incoraggiasse il dibattito intorno alle questioni piú in voga del femminismo contemporaneo, riveste un certo rilievo il fatto che le colonne del *Flirt* fossero in gran parte sostenute da un vivaio di intelletti femminili. Ciò dimostra l'attenzione che la redazione prestava alle sue collaboratrici –e lettrici–, palese fin dal manifesto programmatico.[5]

Fra le autrici che arricchirono le pagine del *Flirt* merita di essere ricordata Mantea, ovvero la baronessa piemontese –di natali siciliani– Gina Sobrero, che collaborò, oltre che col *Flirt*, con numerosi altri giornali e riviste italiani e stranieri. La produzione di Mantea si limita a poche ma significative opere e culmina nella pubblicazione nel 1897 del manuale *Le buone usanze* che ebbe diverse ristampe e che le forní una discreta notorietà.

Mantea collabora al *Flirt* già dal primo numero con una novella, "Amore egoista",[6] quadretto patetico di una non piú giovane donna, Maria, succube di un amante freddo e scostante, Fabio. Un incidente in seguito al quale gli viene amputata una gamba, costringerà l'aitante Fabio all'immobilità e permetterà alla contessa Maria di coronare il suo sogno d'amore. Non è difficile scorgere una venatura di tristezza nel finale che vede i due sposi uscire dalla chiesa al suono del *tic-tac* della gamba di legno di lui "che canta all'orecchio di donna Maria una soave canzone." L'abnegazione del proprio orgoglio ha permesso a Maria di trarre profitto da una tragedia e di fuggire la prospettiva di una vecchiaia solitaria.

Scorrendo le pagine del *Flirt* ci imbattiamo in altre due novelle della stessa autrice: la prima, dal titolo "Sí, ma piove!",[7] ci presenta la protagonista alle prese con un esame di coscienza che la vede

[5] Scrive Maraffa Abate: "Se il concetto fondamentale d'un giornale, o d'una rivista, o d'una pubblicazione qualsiasi dovesse annunciarsi col titolo, ci si imporrebbe un arduo assunto nel presentarvi, o cari lettori, o gentili lettrici, queste pagine. [...] La ricerca d'un titolo –come tutti sanno– non ha mai richiesto gli estremi conati dell'immaginazione. Qualunque nome, presentandosi con un certo privilegio eufonico, è divenuto titolo d'un giornale e... pochi si sono impensieriti del suo significato. [...] *Flirt* significa *moto*, e precisamente quel *moto* che è del nostro programma; diretto a vivere per lottare ed a lottare per un sacro fine! *Flirt* vuol pure dire: *beffa*, e noi non neghiamo che fra queste righe possa talvolta trovar posto l'ironia. E, finalmente, *Flirt* ha un terzo senso, assai geniale, per cui specialmente sarà ben accetto alle nostre graziose lettrici." (*Flirt*, a. I, n. 1, I dicembre 1897)

[6] A. I, n. 1, 1 dicembre 1897.

[7] A. II, n. 5, 15 febbraio 1898.

combattuta fra lo spettro della maldicenza di una società che la vuole amante di un uomo al quale essa non ha concesso che qualche casto bacio, e il suo spirito ribelle che le fa promettere un *rendez-vous* pericoloso. Che cosa la salva? Non la propria dignità, o l'amore per le convenzioni, bensí la pioggia che arriva opportuna a impedirle la passeggiata fatale. Entrambi i componimenti si rivelano tentativi modesti, esercizi promettenti ma non esemplari. Ad essi si aggiunge la terza e ultima novella comparsa sulle pagine del *Flirt* il 6 luglio 1899, "Il primo *at home*", in cui il rituale del tè pomeridiano è centellinato in un audace *tête à tête.* Tre novelle, tre donne al centro della vicenda: è un mondo al femminile quello che ci presentano gli scritti di Mantea, le cui descrizioni vertono verso un gusto tutto dannunziano con interni impreziositi da profumi e arredi eleganti. Nei ritratti delle tre protagoniste è altresí possibile scorgere la seppur flebile denuncia di una società che le rende vittime essenzialmente passive di norme a cui non possono non sottostare. Nella condotta delle tre donne possiamo infatti individuare dei germi di ribellione, deboli tentativi di opposizione alle convenzioni sociali: Maria di "Amore egoista" si consacra a Fabio con tutta se stessa dimentica dello scandalo che ne seguirà; la marchesa Marcella in "Il primo *at home*" non perde occasione per fare sfoggio delle sue idee femministe.[8] Infine le considerazioni sulla condotta femminile della protagonista di "Sí, ma piove!" nascondono determinazione e voglia di indipendenza:

> Non era certo un pensiero di pudore che mi aveva indotta a rifiutare ogni appuntamento in casa sua [del presunto amante]; ho intelligenza sufficiente e un concetto abbastanza chiaro del bene e del male [...] Non avevo pagato il mio tributo al mondo, esigente anche quando non ci dà niente, tenendomi al riparo dai suoi frizzi, dai suoi morsi di vipera fino a trent'anni?

Per il *Flirt* Mantea si mette inoltre alla prova con due rubriche: *Libri, Riviste e Giornali* e *La pagina per le dame*. La prima offre[9] un'arguta recensione di un romanzo della giovane Grazia Deledda, *Il tesoro*, per poi passare immediatamente nelle mani di uno dei piú

[8] Si noti, nel "Primo *at home*", la polemica nei confronti della *Nuova Antologia* letta, o meglio sfogliata con fare annoiato dalla marchesa, secondo la quale la rivista "era divenuta il verbo sovrano ed infallibile del movimento intellettuale per tutti i cervelletti femminili incapaci di farsi un'opinione propria".

[9] Nel numero del 1 febbraio 1898.

illustri collaboratori fissi, il Pipitone Federico. L'altra, un *collage* di pettegolezzo, moda, opinione e costume, in cui l'autrice si cimenta in slanci antifemministi sebbene non antifemminili, chiude dopo appena due numeri.

Fin qui nulla di nuovo: Mantea cerca di orientarsi nel panorama letterario italiano alla ricerca di uno spazio in cui dare prova del suo talento. La giovane scrittrice segue lo stesso percorso obbligato riservato a tutte le donne che nell'Ottocento italiano decidono di scrivere e di pubblicare. La distinzione, come nota Anna Santoro, è necessaria:

> La scrittura (diversamente da quanto credono alcuni) è stata molto praticata dalle donne in Italia [...] anche nei secoli passati. Ma in tutti i secoli, va detto per inciso anche se è cosa da tenere ben presente, scrivere è cosa diversa dal pubblicare. Cosí noi in genere facciamo i conti non con la scrittura femminile ma con la produzione femminile [...][10]

È stata Elisabetta Rasy a notare che la donna che sceglie la carriera letteraria compie "una trasgressione profonda, una radicale rottura delle regole sociali".[11] E ancora:

> Per ogni scrittrice affermata c'era una vera e propria schiera di scrittrici di un solo libro, di scrittrici di diari, di lettere, di opuscoli, *pamphlets*, polemici, appassionati e clandestini. La vita stessa, cosí, diviene un terreno di creazione.[12]

Alla luce di quanto appena detto non sorprende la presenza, nel curriculum di Mantea, di un diario di viaggio intitolato, con ovvio richiamo deamicisiano, *Espatriata: da Torino a Honolulu*, che ci presenta la scrittrice in una veste diversa. Il diario, redatto nel 1887-1888, vide la luce solamente vent'anni piú tardi, nel 1908, poco tempo prima della morte dell'autrice, sopraggiunta nel 1912. Il volumetto narra l'avventuroso viaggio di Mantea dall'Italia alle isole Hawaii in compagnia del neo-marito Robert William Wilcox e si conclude, un anno dopo, con la narrazione della fuga precipitosa della coppia per San Francisco.[13]

[10] Anna Santoro, *Narratrici italiane dell'Ottocento*, p. 7.
[11] Elisabetta Rasy, *Le donne e la letteratura*, p. 27.
[12] *Ibidem*, p. 28.
[13] Robert William Wilcox (1855-1903, che in *Espatriata* viene chiamato solo William), era figlio di un missionario (o forse di un capitano di mare, come

La lettura di *Espatriata* è rivelatoria della personalità di Mantea e della sua vita di giovane sposa. Il corpo principale del diario descrive il viaggio della coppia dal Piemonte al Pacifico, passando per Parigi, Londra, l'Irlanda e gli Stati Uniti. Mantea, viaggiatrice inesperta, fissa nel taccuino le sue impressioni via via deliziate dal bel mondo parigino, deluse dal grigiore e dallo squallore londinesi, sorprese e indignate dalle misere condizioni di vita degli immigrati italiani negli Stati Uniti. La personalità fiera e indipendente e la vena patriottica dell'autrice emergono in diversi luoghi del quaderno: nell'attacco, frenato dalla precaria conoscenza della lingua inglese, agli americani compagni di viaggio a bordo dell'Aurania che si esprimono in termini poco entusiasti nei confronti degli italiani, e nell'appassionata descrizione di un episodio in cui si lancia in difesa di due poveri suonatori di organo italiani insultati da un gruppo di dandies newyorkesi.[14] La traversata dell'oceano diviene per Mantea metafora del passaggio dalla fanciullezza all'età adulta. La giovane sposa che lascia l'Italia poco tempo dopo le nozze è ancora in parte una bimba cresciuta fra ozi e agi; all'approdo in America, la protagonista è una donna il cui matrimonio comincia a dare segni di stanchezza e il cui interesse per

è riportato in altri documenti) del Rhode Island, e di una donna hawaiiana. Uno dei giovani scelti dal re Kalakaua per lunghi soggiorni di formazione in Europa, il Wilcox frequentò la Reale Scuola d'Applicazione d'Artiglieria e Genio di Torino e risiedette in Italia dal 1881 al 1887, anno in cui fu richiamato, insieme alla giovane sposa, in patria (il matrimonio fu celebrato il 15 giugno 1887). Alle Hawaii Wilcox fu protagonista di diversi tentativi rivoluzionari che miravano a destituire il re e ad instaurare un nuovo governo ed è ancora oggi considerato il Garibaldi del Pacifico (rosso era il colore dell'uniforme dei suoi soldati nella rivoluzione del 1889). Fu condannato a morte nel 1895; in seguito la sua sentenza fu mutata in trentacinque anni di carcere ma venne perdonato dal presidente americano Dole nel 1898. Wilcox trascorse gli ultimi anni della sua esistenza come delegato delle Hawaii presso il Governo statunitense. La seconda moglie, Theresa Owana Wilcox, collaborò col marito nella direzione del giornale del partito, *The Home Rule*.

[14] "Passeggiavamo in una di queste strade dal nome barbaro, che si somigliano tutte, colle loro casette allineate e uguali, il piccolo giardino dove crescono più o meno gli stessi fiori in un ordine sistematico e poco artistico in generale, passeggiavamo William ed io, discorrendo di tante cose tristi e liete, quando il suono di un organetto ci giunge all'orecchio. Intanto ci passano vicini due bellimbusti, qua li chiamano *dandies*, e col fare piú beffardo esclamano: "One of those dirty Italians!" Uno di quei sudici Italiani! Io scatto come una molla e, solo una stretta formidabile di William al mio braccio, mi strozza in gola una di quelle frasi poco parlamentari, ma che avrebbbero bene espresso il mio santo sdegno." *Espatriata*, pp. 91-92.

le problematiche legate al sociale è un misto di patriottismo nostalgico e di cognizione superficiale dei disagi legati all'emigrazione.

Nel diario l'autrice raggiunge un equilibrio quasi perfetto fra descrizioni da *reportage* giornalistico e il parlare di se stessa e a se stessa –la solitudine non le fornisce altro compagno –delle difficoltà legate alla convivenza con un uomo che non riesce a considerare suo pari. Sono soprattuto le relazioni intime col marito a deluderla, gli impulsi sessuali che Mantea viene a considerare come veri e propri attacchi e che suscitano in lei un disgusto cosí scoperto che William, solo pochi giorni dopo le nozze, le rinfaccia che le donne italiane non sanno amare.[15] Il lettore percepisce immediatamente le malcelate difficoltà di Mantea ad adattarsi alla sottomissione e ai divieti propri della vita matrimoniale:

> Sono felicissima d'esser donna, ma confesso che in certi momenti darei i miei occhi, che sono la miglior cosa mia, per potermi far ragione in questo mondo dove, con tutto il femminismo strombazzato, noi dobbiamo sempre tacere.[16]

Il diario di Mantea è stato lodato per il suo valore di documento storico dalla Hawaiian Historical Society che ne ha curato l'edizione inglese,[17] ma a prescindere dall'ovvia funzione documentaria, al lettore contemporaneo esso appare come unico depositario di tutti i timori e le frustrazioni di una giovane donna per un'unione matrimoniale non riuscita. Se l'infanzia e l'adolescenza di una giovinetta che si affacciava al mondo nell'ultimo squarcio del XIX secolo erano interamente volte verso un fine unico e supremo costituito da nozze e conseguente maternità, quali potevano essere i sentimenti di una donna che aveva fallito su entrambi i fronti? Mantea è perfettamente cosciente delle tensioni fra lei e William e accoglie, come vedremo anche in seguito, con malcelata tristezza, l'improvvisa e inaspettata gravidanza. Eppure il "fallimento" di Mantea come moglie e come madre poteva essere facilmente compreso e perdonato se inquadrato nella cornice esotica e inusuale di *Espatriata*: gli eventi che la portarono a unirsi a uno straniero, il viaggio avventuroso, hanno probabilmente contribuito a disporre l'animo del lettore contemporaneo alla tolleranza nei riguardi di un matrimonio sbagliato, dell'abbandono del marito e della

[15] *Ibidem*, p. 29.
[16] *Ibidem*, p. 92.
[17] Si veda l'interessante prefazione di Nancy J. Morris al volume.

mancata gioia per l'imminente maternità. Ad essi si aggiunga una relazione extraconiugale se non consumata, per lo meno desiderata ardentemente e confessata alla pagina di diario. Con tutta probabilità alla lettrice (e al lettore) del 1908, Mantea era apparsa vittima di una situazione inusuale e inaccettabile, piuttosto che una ribelle insanabile nei confronti di regole sociali prestabilite. Vengono in mente le parole di Carolyn Heilbrun:

> For women who wish to live a quest plot, as men's stories allow, indeed encourage, them to do, some event must be invented to transform their lives, all unconsciously, apparently accidentally, from a conventional to an eccentric story.[18]

A conferma delle nostre ipotesi leggiamo una pagina di Carlo Villani risalente al 1913:

> [Mantea] ebbe ad imbattersi, tenera ancora di età, con un tal Wilcox, allievo di quell'Accademia militare e nativo delle isole Hawai nel Pacifico, che spacciavasi di sangue reale, pretendente al trono del suo paese, chiamato la Perla dell'Oceano, e la sposò. Nella nuova patria, intanto, fu vittima della piú terribile delusione, perché il Wilcox si rivelò di essere figlio di un semplice e modesto falegname, addetto ai lavori della Corte del re di Honolulu, e, per giunta, prese a trattarla come una fante e in modo assai duro e vile. In vista di tutto ciò la Sobrero si decise a fuggire da quel selvaggio [...][19]

Le inesattezze del passo sono evidenti e si commentano da sole, ma ciò che interessa qui è sottolineare come le osservazioni del Villani confermino la nostra ipotesi, cioè come l'anormalità della vicenda sia strumento sufficiente a generare piena compassione nei confronti di Mantea. Gli stessi avenimenti in un contesto italiano –e quindi familiare per il lettore–avrebbero generato meno indulgenza.

Nonostante gli sfoghi frequenti nel taccuino, molti anni dopo, sulle pagine del *Flirt*, una Mantea piú matura e provata dalla separazione, dal ritorno precipitoso in Italia e dalla prematura morte dell'unica figlia, dichiara le sue idee antifemministe. Piú che mai alfiera della discrezione e della pacatezza, come vedremo anche piú

[18] Carolyn G. Heilbrun, *Writing a Woman's life*, p. 49.
[19] Carlo Villani, *Stelle feminili*, p. 399.

avanti, Mantea si schiera non contro le conquiste legate all'emancipazione femminile ma contro i loro eccessi:

> La donna che non vuol essere donna in tutta l'estensione della parola, è una mostruosità che mi ripugna. [...] il femminismo come lo si fa oggi in Italia, e anche all'estero, a base di conferenze, di comizi, di chiassate [...] mi fa pensare alla politica coloniale del nostro paese. Il nostro governo vuole imitare l'inglese senza aver provato di possederne le virtú: le donne vogliono imporsi agli uomini prima d'essersi provate loro uguali.[20]

È emblematico che la stesura di *Espatriata* abbia inizio due mesi dopo le nozze, quasi che per l'autrice fosse arrivato il momento di analizzare i grandi cambiamenti avvenuti nella sua vita. La compilazione quotidiana di un diario diviene allo stesso tempo unica forma di dialogo e unico rifugio possibile da una vita matrimoniale che si preannuncia priva di soddisfazioni:

> Sono sposa da due mesi. Ho pensato tante volte in questo tempo di scrivere il mio giornale come fanno molti; ma me ne hanno trattenuto due idee ben distinte; speravo di essere felice, quindi di non avere storia –credevo in buona fede che sarebbe sufficiente sfogo alla mia esuberante espansività la quotidiana comunione di pensieri ed impressioni con mio marito. Purtroppo un cosí breve spazio di tempo mi ha perfettamente convinta che i due ragionamenti del mio cervello erano sbagliati: la mia felicità era una bella chimera, perchè mio marito ed io dopo due mesi ci conosciamo un po' meno di prima; ecco dunque la necessità di trovare una valvola di sicurezza al mio spirito forse un po' irrequieto, ma cui per ora pare sufficiente questo grafico sfogo con un amico muto e sicuro. Oh! sicurissimo. Da questo lato posso contare sulla discrezione di William. Egli è persuaso che le donne pensano, dicono e scrivono solo delle sciocchezze, quindi per nulla al mondo si darebbe l'incomodo di sfogliare queste pagine mie; d'altra parte io spero di non dovervi mai scrivere una parola di cui potrei arrossire non solo davanti a lui, ma davanti a me stessa; voglio solo esservi sincera, una volta, di tempo in tempo, come se fotografassi i miei pensieri, se pensassi ad alta voce in una stanza solitaria senza eco; voglio potervi

[20] *Flirt. La pagina per le dame*, 20 giugno 1899.

ridere e piangere come detta dentro, voglio esservi *io* di nuovo, mentre da un po' di tempo non mi riconosco piú.[21]

La pagina rivela la sincera delusione che avvilisce Mantea a soli due mesi dalle nozze. L'orgoglio e le potenzialità intellettuali della giovane vengono ridotte in frantumi dalla convinzione di un marito che sostiene che le donne non sono in grado di pensare, parlare o scrivere. Il profondo senso di insoddisfazione e risentimento che ne consegue è la scintilla che accende in Mantea la voglia di scrivere. A parte l'ovvia funzione della scrittura come esercizio lenitivo per chi la pratica, lo scrivere palesa le difficoltà della giovane sposa di accettare il ruolo marginale che le viene imposto dal marito e dalle regole sociali insieme al tentativo di riguadagnare controllo sulla propria esistenza.

La critica femminista piú recente, e Carolyn Heilbrun in particolare, hanno notato come le donne che scelgono di scrivere la propria autobiografia tendano a giustificare il proprio successo non come risultato di ambizione e impegno, bensí come frutto di aiuti esterni e avvenimenti accidentali.[22] In *Espatriata* ci troviamo davanti a una situazione simile: Mantea sostiene, lo abbiamo appena visto, che se fosse stata felice non avrebbe avuto una storia da raccontare. Ciò contribuisce a mettere in evidenza il bisogno della scrittrice di legittimare la propria vocazione letteraria.

Nel diario Mantea ritorna al giorno delle nozze con un *flashback*: la cerimonia si trasforma cosí da frivola occasione mondana ad operazione volta all'osservazione e alla derisione dei personaggi che la circondano. L'attenzione si sposta sugli ospiti ridotti ad un misero cicaleccio pettegolo dall'occhio critico di una sposa distaccata dagli avvenimenti di cui è protagonista:

Io lasciavo fare, era successo in me come uno sdoppiamento, l'immagine che si rifletteva nello specchio, un po' pallida, ma abbastanza graziosa, [...] E lo spiritello errabondo ritrovò solo il suo stabile equilibrio davanti alla comica maestà del funzionario in sciarpa tricolore, che mi domandava con voce solenne se consentivo a prendere per legittimo sposo William R. W.

Sfido io! Oh non ero là per questo? Non lo sapeva già tutta quella gente riunita nella sala afosa per vedermi, per leggermi sul volto le mie impressioni, per averne argomento alle

[21] *Espatriata*, pp. 1-2.
[22] C. G. Heilbrun, *op. cit.*, p. 24.

> chiacchiere, mentre quel povero impiegato municipale ci sciorinava gli articoli del codice, che nessuna sposa, io credo, ha ascoltato col raccoglimento? –È bella la sposa ma il bianco non le sta bene! [...] –Andranno in America per il viaggio di nozze – Dicono che egli è un principe [...] E via di questo passo. [...] Continuavo a contemplare da estranea quella commedia mondana che s'andava svolgendo, e di cui ero io l'eroina.[23]

Anche l'improvvisa gravidanza viene accolta con freddezza e Mantea si interroga sulla sua mancanza di istinto materno, che fin da piccola le impediva di confezionare vestitini per le sue bambole:

> Non sto troppo bene; è inutile che si torturino il cervello per cercarne la causa, che mi tormentino con visite di dottori, droghe che mi disgustano, [...] sono semplicemente in quello stato che si chiama interessante, forse perché priva di interesse per un certo periodo una donna, rendendola deforme, brutta e capricciosa. [...] Solamente vorrei che non se ne parlasse, [...] Prima di tutto può anche non essere vero, rimanere solo una speranza. Speranza? E lo desidero io proprio in fondo al cuore? Fra i miei giocattoli infantili, [...] vedo poche bambole, cui non ho mai saputo imbastire una vesticciuola [...][24]

L'ultima parte di *Espatriata* si concentra sul breve soggiorno di Mantea alle isole Hawaii. Cristina Bacchilega ha osservato che

> The experienced traveller has no stock phrases for a place which is so different as to transcend even the exotic. Sobrero seems to exhaust her analogies between the known and the unknown in her initial impression of Diamond Head "che ricorda il profilo del Vesuvio" [...]. Because her imagination finds nothing familiar to associate with Hawaiian culture, Sobrero conveys the impression that there is no culture to be experienced.[25]

L'osservazione di Mantea è confinata entro i limiti del suo bagaglio culturale europeo che non le permette di comprendere una cultura a lei estremamente remota. Niente poteva prepararla alla

[23] *Espatriata*, pp. 23-25.

[24] *Ibidem*, pp. 26-27.

[25] "L'esperta viaggiatrice non possiede un vocabolario che le permetta di descrivere dei luoghi cosí diversi da trascendere persino l'esotico. La Sobrero sembra esaurire le proprie analogie tra il noto e l'ignoto nella sua prima impressione di Diamond Head 'che ricorda il profilo del Vesuvio' [...] Siccome

visione della regina Kapiolani scoperta a spennare un'oca in giardino, agli eccessi del re e agli istinti ribelli e rivoluzionari della principessa Liliuokalani, una "scimmia vestita all'europea", nella descrizione dell'autrice. La distanza psicologica e culturale fra la giovane baronessa piemontese e il marito a metà americano e hawaiiano viene acuita dall'arrivo alle isole che, nell'immaginario della giovane, si presentavano con i tratti irreali della favola piuttosto che come luoghi reali. Sola consolazione di Mantea sono le conversazioni con un medico napoletano, Mario De Lungo, la cui identità, caso unico nel diario, rimane avvolta nel mistero. I curatori dell'edizione americana si sono affannati alla ricerca di notizie sull'affascinante medico italiano con cui Mantea ha una breve relazione platonica. A prescindere dalla sua esistenza più o meno documentabile, la figura del De Lungo va segnalata per il ruolo che a lui viene affidato nel racconto dell'autrice. Gentile, colto e seducente, rappresenta l'opposto di William, il sogno romantico di Mantea, un amore che l'accompagna in varie tappe del viaggio, dal primo incontro in nave, fino agli Stati Uniti e addirittura alle Hawaii. Emblematica, a questo proposito, è la misteriosa scomparsa del medico, trovato morto nel suo letto, proprio nel momento in cui la situazione politica comincia a precipitare e la decisione di lasciare le isole si prospetta imminente.

Mantea è osservatrice esterna del misterioso tentativo rivoluzionario del 1888 che vede William nelle vesti di un Garibaldi del Pacifico, seguito dalla fuga della coppia a San Francisco, e dal successivo ritorno in Italia della giovane donna e dal conseguente annullamento delle nozze. Al rientro in patria, Gina Sobrero è una donna provata e cambiata dai due anni trascorsi all'estero, dal fallimento della sua unione e dalla morte dell'unica figlia. Comincia cosí una nuova vita e una modesta ma stabile carriera letteraria con l'adozione dello pseudonimo *Mantea*. Con l'uscita del volumetto *Le buone usanze* Gina si inserisce nella lunga tradizione di galatei che ha come illustre antenato l'intramontabile manuale del Della Casa.

Non è questo il luogo per una storia dei galatei, mi limiterò a sottolineare alcuni punti essenziali per il presente saggio.[26] La

la sua immaginazione non le permette di associare niente di ciò che è a lei familiare con la cultura hawaiiana, la Sobrero dà l'impressione della totale assenza di qualunque elemento culturale da osservare." Postfazione a *Espatriata*, p. 138. La traduzione è mia.

[26] Per ulteriori approfondimenti rimando agli studi fondamentali di Inge Botteri: "Lo spazio e il ruolo della famiglia nei galatei otto-novecenteschi", in *Percorsi e modelli familiari in Italia tra '700 e '900*, pp. 187-206; e *Galateo e Galatei*. Si veda inoltre l'edizione della *Gente per bene* della Marchesa Colombi,

tradizione del manuale di comportamento nel Medioevo e Rinascimento è essenzialmente maschile; con ciò si intende scritta da e per la componente maschile della popolazione. Pioniera degli studi in materia, Nancy Armstrong ha notato come in Inghilterra l'ultima decade del XVII secolo sia testimone per la prima volta, di una produzione *en masse* di manuali indirizzati alle giovinette.[27] In Italia, a parte alcune rare eccezioni, si tratta di un fenomeno ottocentesco, decisamente postunitario. I grandi cambiamenti socio-politici e economici del secolo, la creazione di un nuovo stato e la diffusione di scuole e istituti per giovinette contribuiscono alla presa di coscienza del ruolo che si prospetta alla donna in questa nuova società e ad essa si indirizzano manuali di buone maniere e codici atti ad agevolare tali trasformazioni. Ma, se ancora nel Settecento gli autori di questi volumi sono in maggioranza padri e maestri,[28] nell'Ottocento esso diviene fenomeno quasi esclusivamente femminile, legato indubbiamente alla diffusione della stampa periodica che offre, vale la pena ripeterlo, per la prima volta, una voce alle scrittrici.

La voce femminile si rivolge naturalmente ad un uditorio femminile, ad un pubblico sicuro per stabilire un contatto e iniziare un dialogo. Ciò spiega la veloce diffusione di rubriche di consigli nelle riviste destinate a un pubblico femminile e la pubblicazione di galatei. Un galateo non è un romanzo, né un trattato, e, per la sua stessa natura, lo ha osservato Inge Botteri, "è un genere letterario che si consulta, magari in piedi, un po' come si fa con il dizionario [...] E infatti, chi ha mai letto per intero un galateo? Forse nessuno."[29]

Torniamo a Mantea. La lettrice ideale delle *Buone usanze* è la giovane donna borghese, esponente di una *middle class* che nell'Italia

a cura di Silvia Benatti, Emanuelle Genevois e Inge Botteri. Un altro studio importante è quello di Rita Verdirame, "Decoro borghese, virtú donnnesche, e saper vivere in famiglia: la donna nei manuali di buone maniere dell'Ottocento", in *Studi in memoria di Giovanna Finocchiaro Chimirri*, pp. 393-416.

[27] Cfr. Nancy Armstrong, "The Rise of the Domestic Woman", *The Ideology of Conduct*, pp. 98-141.

[28] In Italia, cfr. Pietro Verri, *Manoscritto per Teresa*; Giuseppe Baretti, *Easy Phraseology for the use of Young Ladies who intend to learn the Colloquial Art of the Italian Language* (il dizionario che compilò a Londra) e ancora le pagine della *Frusta Letteraria* in cui lo scrittore dà consigli alle fanciulle. In Inghilterra, cfr. Lord Halifax, *Advice to a Daughter*; Dr. Gregory, *Father's Legacy to His Daughters*. Cfr. inoltre N. Armstrong, L. Tennenhouse, op. cit., p. 99.

[29] I. Botteri, "Invito alla lettura di uno storico galateo", postfazione a Marchesa Colombi, *La gente per bene*, p. 256.

dell'ultimo Ottocento ancora non esiste, ma che viene individuata con quel ceto medio verso cui il paese deve tendere. Ne sia prova il fatto che i consigli non sono mai diretti a personaggi aristocratici e che non prevedono la frequentazione di tali rarefatti ambienti. Ai membri della famiglia reale, e a come comportarsi in loro presenza, è concessa nelle *Buone usanze* solo una succinta paginetta.

Il volumetto di Mantea è un invito alla modestia, alla discrezione e alla grazia, qualità essenziali per una donna. Norbert Elias nella sua ancor verde *History of Manners*, sostiene che essere *civilizzati* significa avere imparato a tenere a bada istinti e emozioni; il manuale di buone maniere è quindi un inno al controllo di ogni impulso. L'atteggiamento ribelle di *Espatriata* non trova spazio nelle *Buone usanze* nelle cui pagine l'autrice si riserva di essere convenzionale e piuttosto conservatrice, anche se con qualche, misurata, eccezione. Leggiamo, a titolo di esempio, la pagina in cui si guidano i primi passi della giovinetta in età da marito (l'ingresso nel mondo):

> Questo è il momento piú difficile nella vita femminile. Quella società che la fanciulla ha intravisto, nei suoi sogni giovanili, come un miraggio luminoso e seducente, non è in realtà che un ammasso di ipocrisie, di piccole menzogne, di giudizi meschini e sovente maligni.[30]

È facile per i lettori di *Espatriata* sentire in queste parole eco di ciò che la stessa Mantea aveva pensato il giorno delle sue nozze.

Le buone usanze ebbe un grande successo di pubblico e numerose ristampe, anche all'estero. Benché il corpo principale del volume sia indirizzato a un pubblico femminile, Mantea non dimentica la controparte maschile: fanciulli, giovanotti, sposi e marinai. A proposito di quest'ultima categoria di viaggiatori, ci piace ricordare che nell'edizione del 1904, l'autrice aveva aggiunto una nuova sezione intitolata, appunto, "Per i marinai", compilata su invito della Regia Scuola Navale di Livorno che aveva adottato *Le buone usanze*. Si tratta di una simpatica e inusuale novità, come ci conferma la stessa autrice:

> ...non ho potuto [...] consultare gli Autori, che di buone usanze han finora trattato, perché semplicemente si son dimenticati di parlare cosí dei soldati come dei marinai [...][31]

[30] *Le buone usanze*, p. 27.
[31] *Ibidem*, p. 175.

Questo fattore non è privo della sua rilevanza: in un volume contemporaneo, *La gente per bene* della Marchesa Colombi, il materiale è diviso in compartimenti esclusivamente femminili, dalla signorina alla zitellona, dalla signora alla madre, alla vecchia. In ultimo, quasi una appendice è riservata agli uomini in un capitolo dal titolo quanto meno emblematico, "Parole al vento", nella cui introduzione, col piglio ironico che la distingue, l'autrice avverte:

> Non si mettano sulle difese, signori. Io non ho la menoma intenzione di dare degli insegnamenti agli uomini sul modo di vivere. Figurarsi! So bene che nella divisione dei doni della Provvidenza, l'intelligenza è toccata tutta a loro. Si sarebbero per caso degnati, "Annebbiando il cipiglio / Tra l'inno e lo sbadiglio", di leggere l'epigrafe che ho messa in fronte a questo libretto? È messa là per loro.[32]

Nella tradizione dei galatei, spesso quasi trattati di morale piú che di comportamento, Mantea vieta frivolezze e comportamenti sciocchi. Il prodotto delle *Buone usanze* deve essere una donna pratica, elegante, colta quanto basta, ma semplice e modesta. Sebbene l'autrice non disapprovi delle giovinette che escono da sole, la lista dei luoghi idonei al loro passaggio non è estesa:

> Una signorina sola può andare in chiesa, da un'amica, ad una lezione, ma deve evitare di entrare, per esempio, in un caffè o da un pasticcere molto frequentato; non va al passeggio, o al teatro, e neppure ad una conferenza [...]. Tutto questo, per quanto se ne dica, non lo fanno neppure le inglesi e le americane [...][33]

Supremo obiettivo della giovinetta è quello di trovare un marito: "[...] infine si mostri quale vorrebbe parere, se tra il pubblico vi fosse l'uomo che ella sogna compagno della sua vita."[34] Nei musei non "faccia sfoggio di cognizioni che la sua giovane età non le permette di avere; eviti i commenti ad alta voce [...]. Non la consiglio certo di fermarsi specialmente davanti alle sculture, ai quadri un po' veristi, ma non è necessario nemmeno

[32] Marchesa Colombi, *La gente per bene*, p. 211.
[33] *Le buone usanze*, pp. 40-41.
[34] *Ibidem*, p. 44.

fuggire con aria offesa".[35] Ancora, nella conversazione salottiera "La donna specialmente deve mostrare [...] piú sentimento che idee, piú grazia che sapienza, piú bontà che argutezza, se vuole che gli uomini cerchino la sua compagnia."[36]

Tuttavia, a leggere tra le righe e a voler scostare i drappeggi e i profumi che stordiscono i frequentatori delle *Buone usanze*, il lettore può stupirsi di recepire un invito alla cautela e a una moderazione solo apparenti che richiamano un altro manuale scritto piú di un secolo prima non per il grande pubblico ma per una bambina, Teresa Verri. Nel *Manoscritto per Teresa* Pietro Verri consiglia alla piccola Teresa, rimasta orfana della madre a soli quattro anni, di astenersi dall'ostentare le proprie opinioni in maniera troppo energica e ricorda alla figlia il valore dell' "opinione pubblica". Allo stesso modo nelle *Buone usanze* lo spirito indipendente dell'autrice, sebbene messo a dura prova dai temi trattati, non poteva non trasparire in qualche modo. Mantea non dimentica infatti la donna non sposata che ha scelto una carriera artistica o letteraria: ad essa si consiglia "molto spirito per farsi perdonare la sua originalità".[37]

In chiusura, non possiamo dimenticare che le velleità intellettuali e la voglia di emancipazione vanno pagati con grandi sacrifici, come insegna la lunga tradizione che per secoli ha letteralmente tolto il diritto alla parola e all'espressione alle donne. Ce lo ricorda Giuliana Morandini:

> Per un tempo lungo e oscuro le donne nella società occidentale sono state confinate nel silenzio, e quasi con ironia lodate per questo forzato tacere.[38]

La lettura parallela di *Espatriata* e delle *Buone usanze* ci ha mostrato due lati opposti della personalità di Mantea: ribelle nel diario, pacata e misurata nel galateo. Nondimeno il lettore di *Espatriata* non può non trovarsi a disagio davanti al brusco finale del volume. Il diario si interrompe durante il resoconto dei drammatici eventi del 1888. L'ultima parte, la piú avventurosa, la fuga precipitosa, il solitario viaggio di ritorno in Europa, la perdita della figlia, l'inizio della carriera giornalistica in Italia, queste pagine cosí cariche di

[35] *Ibidem*, p. 42.
[36] *Ibidem*, p. 172.
[37] *Le buone usanze*, p. 45.
[38] G. Morandini, *La voce che è in lei*, p. 5.

avvenimenti, testimoni di scelte difficili e di sacrifici, Mantea le lascia alla nostra immaginazione. È la parte non scritta[39] che, in grazia di una consuetudine che le vieta di promuovere un modello di comportamento apertamente rivoluzionario e liberatorio, l'autrice sceglie di lasciare nell'ombra.

Bibliografia

Aresty, Esther B., *The Best Behavior*. New York, Simon & Schuster, 1970.

Armstrong, Nancy & Leonard Tennenhouse, a cura di, *The Ideology of Conduct*. London, Methuen, 1987.

Botteri, Inge, "Lo spazio e il ruolo della famiglia nei galatei otto-novecenteschi", in Filippo Mazzonis, a cura di, *Percorsi e modelli familiari in Italia tra '700 e '900*. Roma, Bulzoni, 1997, pp. 187-206.

Botteri, Inge, *Galateo e Galatei*. Roma, Bulzoni, 1999.

Elias, Norbert, *The Civilizing Process. The History of Manners*. New York, Urizen, 1978.

Heilbrun, Carolyn G., *Writing a Woman's life*. New York, Norton & Co., 1988.

Mantea, *Le buone usanze*. Torino, Streglio, 1904.

Mantea, *Espatriata: da Torino a Honolulu*. Roma, Voghera, 1908.

Mantea, *An Italian Baroness in Hawaii* [*Espatriata*], trad. Edgar C. Knowlton, a cura di Nancy J. Morris e Cristina Bacchilega. Honolulu, Hawaiian Historical Society, 1991.

Colombi, Marchesa, *La gente per bene*, a cura di Silvia Benatti, Emanuelle Genevois, Inge Botteri. Novara, Interlinea, 2000.

Morandini, Giuliana, *La voce che in lei*. Milano, Bompiani, 1980.

Rasy, Elisabetta, *Le donne e la letteratura*. Roma, Editori Riuniti, 2000.

Santoro, Anna, *Narratrici italiane dell'Ottocento*. Napoli, Federico de Ardia, 1987.

Verdirame, Rita, "Decoro borghese, virtú donnesche, e saper vivere in famiglia: la donna nei manuali di buone maniere dell'Ottocento", in Sergio Cristaldi, a cura di, *Studi in onore di Giovanna Finocchiaro Chimirri*. Catania, CUECM, 2002, pp. 393-416.

[39] Villani (*op. cit.*, p. 399) dà notizia di un altro scritto di Mantea, dal titolo *Il ritorno*, che rimase in forma manoscritta. Non ho finora potuto verificare l'asserzione.

Verri, Pietro, *Manoscritto per Teresa*, a cura di Gennaro Barbarisi. Milano, Serra & Riva, 1983.

Villani, Carlo, *Stelle feminili*. Napoli-Roma-Milano, Albrighi, Segati & c., 1913.

Lo spazio di *Thanatos*. Dialoghi di voci e confini di mondi nella poesia di Giovanni Pascoli

Marinella Cantelmo
Università di Lecce

Lettori specialisti e lettori "senza qualità" concordano ampiamente tra loro nell'attribuire a *Thanatos* un dominio pressoché a tutto campo sulla poesia di Giovanni Pascoli, almeno su quella che ancora oggi si legge e che tendenzialmente elude il pur ampio settore dedicato all'impegno celebrativo di ispirazione storica e civile.

Tale prospettiva non è tuttavia mero frutto di una generalizzazione: essa porta al contrario a riconsiderare la ricezione dell'opera pascoliana nella sua storia e nell'articolarsi delle sue componenti ed a mettere a fuoco l'emergere e il diffondersi al suo interno di una *vulgata* largamente accreditata presso i critici e soprattutto presso la sterminata platea dei lettori "qualunque", che il peculiare evolversi della sua fortuna ha consentito al poeta di raggiungere. Lungo un approccio ormai piú che secolare si è dunque consolidata una interpretazione "totalitaria" della poesia pascoliana in chiave tematica di origine autobiografica, secondo la quale il tema funebre, nell'ampio dispiegarsi delle sue afferenze (si pensi ai motivi ricorrenti dell'orfano, del nido, degli affetti familiari, ecc.), altro non sarebbe se non l'esito testuale di un'ossessione personale del poeta, frutto di uno *choc* infantile mai superato e responsabile pertanto di una "coazione a ripetere" che avrebbe indotto lo scrittore ormai maturo all'eterna riproposta di quel groppo emotivo mai risolto.

È superfluo sottolineare quanto una simile interpretazione sia riduttiva. È noto d'altra parte come essa trovi un innegabile fondamento documentario nell'evento luttuoso decisivo per la vita del piccolo Giovanni, l'uccisione del padre il 10 agosto 1867, rievocata in particolare in alcuni testi assai famosi come "X agosto" in *Myricae* o "La cavalla storna" nei *Canti di Castelvecchio.* La lettura "totalitaria" cui si accennava non può essere insomma considerata solo un singolare arbitrio concorde di una pluralità di fruitori: le sue motivazioni sono da ricercarsi in parte anche nel processo di elaborazione testuale nel

corso della complessa e contrastata storia di *Myricae*. Dall'ordine fattuale al testo letterario il percorso dei contenuti, si sa, non è né breve né diretto: come sempre, il problema sta nel rilevare secondo quali modalità ed entro quali strutture formali lo spunto autobiografico si traduca –se e quando si traduce– in testo.

Attraverso le tappe di quella storia appunto, che la vede costantemente impegnata nella ridefinizione di sé, solo nell'approssimarsi alla sua *facies* definitiva la prima raccolta pascoliana –tale l'assunto di questo discorso– mette a punto la poetica del "con-pianto", al quale, in ultima analisi, la risposta ormai ultra-secolare della ricezione conferisce di fatto una innegabile consistenza letteraria. Quale peculiare mozione degli affetti, il "con-pianto" individua un preciso circuito comunicativo nel cui ambito il testo pascoliano predilige, si prefigge e programma nella propria strutturazione una reazione emotiva di immediata e totale adesione da parte del proprio interlocutore. La "lettura commossa" altro non è che la risposta adeguata ad un testo commovente: e viceversa, un testo commovente è tale se –e solo se– suscita nell'utente l'effetto perlocutorio della commozione: nel mirare al coinvolgimento empatico del destinatario (come ogni e qualsiasi altro testo letterario) Pascoli sceglie il canale dell'affettività infantile, familiare, domestica, che è universale: tocca e coinvolge la totalità dei fruitori reali e possibili, eventuali, presenti e futuri: chi tra loro non è stato bambino, non ha avuto una famiglia o, in ogni caso, non ha dovuto doloro-samente misurarsi con la sua assenza o anche solo con la paura di perderla?

E il gioco è fatto. Una *poesia per tutti* che miri a tramutarsi nella *poesia di tutti*, nella quale il lettore *en bas*, appena sopra la soglia minima della alfabetizzazione (e magari appena al di sotto, grazie alle riserve dell'oralità) possa trovare accoglienza, solidarietà, fraternità e renderne a sua volta il contraccambio: questa la sapiente, rivoluzionaria, oculata, rischiosa operazione pascoliana, con ogni probabilità in larga misura cosciente di sé, anche se del tutto estranea alla "traduzione" semiotica che qui se ne è data. Operazione stori-camente rivoluzionaria, appunto, se si pensa che una tradizione secolare precludeva a priori l'accesso alla poesia ai lettori "senza qualità": il ricorso ad una lingua seconda, ad un linguaggio letterario distinto e separato dal codice della comunicazione quotidiana, inaccessibile a partire da questo, destinava infatti quei messaggi in esclusiva a una fruizione riservata ed elitaria.

Mentre Carducci, poeta e professore di successo, guadagnava al classicismo un'ampia sfera di pubblico acculturato (soprattutto femminile, a quanto pare), mentre il romanzo, dopo la "discesa" verso gli umili e i derelitti, da Manzoni a Verga, tornava ora a impennarsi – per dirla in soldoni– nella rappresentazione di un *milieu* aristocratico, di un mondo comunque privilegiato persino nel degrado (Capuana, lo stesso Verga), che con d'Annunzio in particolare si imponeva quindi come paradigma del lusso e dell'eccezionalità del vivere, la "democrazia linguistica"[1] conseguita dalla poesia pascoliana allargava a tutto campo la prospezione virtuale della propria utenza, non nella seduzione di un miraggio eternamente attraente perché irraggiungibile, ma nella piena, garantita condivisione delle esperienze piú comuni ed accessibili, a portata di tutti, suffragata dalla partecipazione del testo al linguaggio di tutti.

Ma –coronando con il successo poetico un'operazione che non era riuscita al verismo narrativo (connessioni, valutazioni e confronti meriterebbero però un'indagine a sé)– Pascoli conduce a buon fine quella "democrazia linguistica" la quale altro non è che l'altra faccia della "democrazia affettiva". Non è solo una questione di congruenza tra contenuto e forma, come si diceva un tempo: l'adeguatezza tra codice e messaggio, come si direbbe oggi, consente all'autore un incontro ben riuscito con il lettore. Il poeta "fanciullo" parla agli infanti, agli illetterati, nel momento stesso in cui il poeta professore, che si nutre della quotidiana frequentazione obbligata dei classici greci e latini, italiani ed europei, procede nel solco a piena tenuta della tradizione e riesce a far passare per nuovo e "basso", in quanto a democrazia comunicativa, un messaggio che affonda salde radici nella conoscenza di una tradizione millenaria e nella dimestichezza inesausta con i propri *Auctores*.

Tuttavia il rapporto, che sembrerebbe cosí felicemente risolto, tra istanza comunicativa e ricezione, pone in realtà una moltitudine di problemi e richiede innanzi tutto non pochi distinguo, a partire dalla storicizzazione dell'istanza comunicativa stessa, cui si è accennato, nell'effettivo tracciato dialogico tra scrittore e pubblico. In realtà, misurato sulle vicende della "fortuna" pascoliana, il buon esito dell'operazione tarda a profilarsi: e intanto prende una strada del tutto particolare, gravata per giunta da un alto pedaggio, alla resa dei conti, per colui che si trova a percorrerla.

[1] Cfr. Gianfranco Contini, "Il linguaggio di Pascoli". Per questo studio mi è stata utile anche la lettura di Guido Capovilla, *Fra le carte di Castelvecchio. Studi pascoliani*.

In realtà il successo arride a Pascoli con ritardo ed in modi del tutto peculiari, soprattutto se confrontato con le esperienze contigue di Carducci e soprattutto di d'Annunzio. Valutata anzi su questo metro e su tempi ravvicinati, la carriera del professor Pascoli appare piú brillante di quella del poeta, visto che alla professionalità del primo vanno ascritti i sostanziosi riconoscimenti conseguiti nei *certamina* olandesi in latino, che, com'è noto, diedero non solo pane, ma anche pietra al vincitore, consentendogli l'acquisto del "nido", pur tardivo, di Castelvecchio. D'altra parte Carducci e d'Annunzio avevano saturato, prima l'uno e poi l'altro, l'intero mercato colto disponibile (esemplare il caso del giovanissimo d'Annunzio che riceve in dono dal padre le *Odi barbare* del futuro "maestro avverso"), mercato sempre e comunque asfittico, nel cui ambito i volumi di poesia restavano pur sempre in seconda linea rispetto alla diffusione prioritaria della narrativa.

Davvero singolare, dunque, il profilo che una ricezione ormai secolare assegna a Giovannino: il professor Pascoli diventa infatti "poeta per la scuola", titolare cioè di una corsia preferenziale a tenuta alquanto stabile nell'ambito della ricezione scolastica. Il curatore di numerose antologie didattiche si ritrova ad essere a sua volta autore da antologia, prediletto in particolare da quelle destinate alle prime classi, dove la scelta è piú libera ed autonoma, non essendo tenuta al rispetto della prospettiva diacronica né condizionata da esigenze di storicizzazione contestuale. I suoi testi insomma sono riservati di preferenza agli scolari piú giovani, ai quali vengono proposti secondo un approccio diretto sui contenuti e sui tratti formali di base, approccio che sostanzialmente scommette sulle capacità di presa immediata, epidermica addirittura e di impatto emotivo diretto del messaggio poetico.

A Pascoli risulta cosí affidato l'ingrato compito di rompere il ghiaccio con i lettori infantili, di conquistarne il cuore e la mente per persuaderli cosí una volta per tutte alla poesia, sempre contando, s'intende, su una mediazione intelligente e sensibile da parte dei docenti. Responsabilità certamente grave, questa che, facendo affidamento su contenuti affettivi ad ampio spettro, vale a dire proprio su una tematica di sentimenti "per tutti", fa di lui il potenziale poeta "di tutti", accessibile a chiunque senza eccezioni né preclusioni.

Di fatto, intere generazioni di scolari d'Italia si sono accostati alla poesia sui testi di Giovanni Pascoli, che si è dunque visto accollare la grave ed ingrata responsabilità, appunto, della loro iniziazione alla

poesia stessa. La dilatazione a tutto campo dell'utenza, la tipologia cosí particolare dei destinatari della proposta antologica, la natura coatta ed insieme suasoria del "canale" hanno quindi inciso sulla ricezione complessiva, anche specialistica, che non sempre ha saputo doverosamente mettere a fuoco l'incidenza e le peculiari modalità di quel suo settore particolare, a sé stante, circoscritto, ma anche –lo si deve ammettere– occultamente persuasivo.

Ovviamente anche Pascoli ha le sue responsabilità nei confronti del "caso Pascoli": la stessa poetica del "fanciullino", la formula famosa che l'autore adopera in una certa fase della sua attività, definisce un intero circuito comunicativo, in rapporto al quale si identificano ad un tempo sia l'emittente, sia il destinatario del messaggio nel "fanciullo" che è "dentro noi",[2] depositario delle facoltà riposte in quel cantuccio della psiche che nell'età matura custodisce e preserva –in tutti ed in ciascuno– i tratti infantili della scoperta del mondo, della visione delle cose e della loro denominazione. Il "fanciullo" è in tutti: dorme, è represso, inascoltato, ma c'è. Solo nel poeta resta sempre vigile e attivo. Ma *a chi* si rivolge la sua voce dall'interno dell'animo di costui? Si rivolge agli altri fanciulli, sia a quelli in funzione negli adolescenti, sia a quelli sopiti negli adulti. In altre parole il poeta parla a tutti, ai dotti e agli illetterati, ai giovani e ai vecchi, senza esclusioni. L'Autore Modello insomma delinea cosí, attraverso il profilo del proprio interlocutore, anche il proprio Lettore Modello, una sorta di Lettore Universale indifferenziato, senza requisiti, né attitudini specifiche, senza lingua e senza libri, ovvero "senza qualità".

Indirizzare a tutti, senza limiti, il messaggio poetico su questa base onnicomprensiva non è operazione di poco conto: sullo sfondo della tradizione elitaria nel cui solco di poneva Carducci, accanto all'eccezionalità delle sensazioni veicolate dal messaggio dannunziano la poetica pascoliana assume connotati storicamente rivoluzionari per la democraticità del messaggio garantita dalla democrazia dei destinatari. Eppure la *naïveté* fanciullesca che ha tanta parte in questa poesia è tutt'altro che spontanea e immediata, da illetterato a sua volta senza lingua e senza libri: tutto al contrario, quella del Pascoli è produzione dotta, che nutre la creazione e l'invenzione testuali del cibo quotidiano del professore, vale a dire dell'intera tradizione classica, ma anche delle sollecitazioni innovatrici della modernità italiana e straniera.

[2] Giovanni Pascoli, "Il fanciullino". Cito da, *Prose*, vol. I: *Pensieri di varia umanità*, p. 5.

L'anima fanciulla del poeta insomma è sostanziata di cultura: in questa chiave vanno comunque letti la sua collocazione entro una dimensione *naïve* del mondo e persino i processi di regressione afasica ad una mera funzione fonica di contatto: al di là –o al di qua– del linguaggio umano, doppiamente articolato tra suono e significato, la poesia –molto prima, si badi, della fase "fanciullesca" della poetica pascoliana– parla infatti il linguaggio inarticolato e senza codice della natura, lo stormire delle foglie, il rimbombo delle campane, il canto degli uccelli. Il suono precede la parola: il messaggio può fare a meno del significato, del codice interpretativo.

Una dichiarazione in tal senso (la pratica scritturale dell'onomatopea[3] ne aveva precorso intanto di qualche anno la teorizzazione), cioè un attestato di equipollenza tra la parola poetica ed i suoni della natura si colloca in un momento cruciale della controversa storia di *Myricae*, nonché della riflessione autoriale sul lavoro in corso: essa è infatti premessa alla terza edizione (1894) del volume, dove precede, inframmezzati dall'indice profondamente rinnovato anch'esso, "Il giorno dei morti", il poemetto[4] –il primo pubblicato dallo scrittore[5]– qui introdotto in posizione e funzione di proemio. Nel triplice esordio si riassume, si sa, un'operazione di grande incidenza sull'economia

[3] Basti ricordare due esempi: i vv.1-10 di "Dialogo" erano apparsi sulla rivista fiorentina *Vita Nuova* del 4 maggio 1890; ancor prima "La rana e l'usignolo" (poi "Nozze"), era stata pubblicata sulla *Cronaca Minima* dell'11 settembre 1887 ed inclusa nell'opuscolo per le nozze Bemporad-Vita dello stesso anno.

[4] Non solo la lunghezza, né solo la forma metrica (terzine di endecasillabi qui con schema ABA CBC, incatenate cioè a due a due dalla rima tra il secondo ed il quinto verso di ogni coppia), ma soprattutto l'assetto narrativo e la struttura dialogica a base attanziale qualificano formalmente come tale "Il giorno de' morti", nella sua anomalia anticipatrice di futuri sviluppi della poesia pascoliana. D'altra parte, il titolo "Nel giorno de' Morti" compare in un elenco manoscritto di *Poemetti* contenuto nel foglio CP 219, databile al 1889, ora custodito –come indica la sigla– dall'Archivio di Casa Pascoli a Castelvecchio: "è confermato in tal modo il carattere di poemetto attribuito consapevolmente dal Pascoli al componimento", deduce opportunamente il curatore in apparato, in Giovanni Pascoli, *Myricae*, ed. critica a cura di Giuseppe Nava, vol. II, p. 264.

[5] Nell'idioletto letterario dell'autore, come attestano piú remoti reperti manoscritti, la definizione di "poemetto", ancora prima che alla specifica forma unitaria poi invalsa, sembra adattarsi all'accorpamento in "cicli" di sequenze di piú testi autonomi. In una lettera al Ferrari dell'agosto 1886 (riportata in Maria Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, p. 251) Pascoli chiama "poemetto" il piccolo corpus di otto madrigali –ovvero "versattoli" (*ibid.*), insoddisfacenti nel giudizio d'autore– che, raccolti sotto il titolo *L'ultima passeggiata*, saranno offerti in opuscolo, insieme alla lirica autonoma "Crepuscolo", quale omaggio nuziale

in fieri dell'opera, coinvolta in quegli anni in un processo di radicale ristrutturazione. È interessante rilevare come quel composito "manuale di accesso" alla nuova edizione si bilanci in perfetto equilibrio tra passato e futuro nel complesso arco evolutivo di *Myricae*: mentre la "Prefazione" in prosa ripropone alcune istanze originarie della raccolta, riassunte nei termini suaccennati, con il nuovo proemio in versi (ma anche l'indice meriterebbe un ampio discorso a sé in questa prospettiva) l'autore –chissà quanto consapevole all'epoca della portata dell'innovazione e soprattutto dei suoi effetti a lungo termine– accredita per la prima volta quella lettura in chiave luttuosa, contenutistica e autobiografica al tempo stesso, che sarebbe di fatto diventata l'etichetta esaustiva e liquidatoria dell'intera produzione pascoliana e della figura a tutto tondo di un "io" autoriale incombente ed invasivo, dunque, non meno del conclamato "io" dannunziano.

Quello snodo bifronte alle soglie dell'opera, in un transito decisivo qual è la sua terza edizione, dà conto di una *facies* importante della poetica pascoliana in atto lungo le varie fasi redazionali di *Myricae*: lungo quel percorso proteiforme il lutto comincia a svolgere una funzione di crescente rilievo non solo come componente tematica, ma anche come canale privilegiato che concorre progressivamente al successo dell'istanza comunicativa globale e definitiva del macrotesto, doppiamente coinvolgente in ultima analisi proprio grazie alla sua garanzia autobiografica ai fini di un rapporto fiduciario tra emittente e destinatario. L'esperienza del lutto è il presupposto che aggancia l'uno all'altro autore e lettore, mentre lo spunto personale rievocato da alcuni testi in particolare si dilata e dilaga da ora in poi nella compagine macrotestuale, fino a delinearsi come la sua isotopia fondante. Ma –in estrema sintesi– siamo con questo ormai alla quarta edizione: consolidandosi man mano in tale funzione fondamentale, il tema funebre si universalizza, sfuma nella piú ampia dimensione del mistero e intanto si svincola dalla sfera fattuale delle sue origini documentarie, che però permangono quale effetto di lettura nella prospettiva della ricezione: un meccanismo di proiezione "di ritorno", insomma, è alla base di quella percezione totalitaria nella doppia chiave di cui si diceva, che sulla tematica sovrappone, a ragione ma anche a torto, l'autobiografia.

Che la scrittura poetica pascoliana, al di là delle apparenze dimesse del suo continuo bamboleggiare, fosse un magma in costante

a Severino nel corso dello stesso anno. Si veda in proposito Nadia Ebani, "*L'ultima passeggiata*, primo poemetto pascoliano".

assestamento era apparso subito chiaro ad un interprete acuto e sagace come Giuseppe Antonio Borgese, che, contro l'opinione corrente di "quelli (e sono innumerevoli) che nelle *Myricae* credono di leggere un libro unitario [...] intonato dal 'Giorno dei morti'", ne ribadiva il carattere disomogeneo e composito, dove "l'invasione" del tema funebre veniva tardivamente a sovrapporsi all'originario "tono chiaro e festoso"[6] dei versi. Non sfuggiva al critico siciliano –lo ricordava di recente Cesare Garboli[7]– l'innaturale percorso retrogrado della tematica luttuosa, rispondente ad una esperienza traumatica ormai remota nel tempo, il cui "contraccolpo sentimentale" al contrario "cresceva con gli anni invece di attenuarsi".[8] Si deve probabilmente alla ricaduta emotiva del "patto autobiografico"[9] la trascinante e durevole incidenza di quella "intonazione": il "preludio" d'autore sembra infatti colpire la sensibilità di "innumerevoli" lettori fino ad ottunderla, al punto da commutare al loro orecchio in "minore" –per sviluppare fino in fondo la metafora offerta dal linguaggio musicale– la tonalità, "maggiore" per il momento, dell'opera *in toto*.

Tra il 1892 ed il 1894, vale a dire tra la seconda e la terza edizione di *Myricae*, le trattative del "patto autobiografico" si svolgono tutte alle soglie del macrotesto, che riceve dalle operazioni in corso profilo e consistenza di macrosegno: in realtà il concomitante incremento del corpus dei testi, inizialmente attinti in larga misura alla produzione giovanile già edita, la loro distribuzione, ovvero il loro accorpamento in una prima e quindi in una seconda e nuova struttura d'insieme, costituiscono una questione a parte, diversa e parallela, che qui non è possibile esaminare. Quel che importa sottolineare è che la raccolta in sé resta lungamente estranea a quella chiave luttuosa che intanto trova spazio e sviluppo nelle "istruzioni per l'uso" fornite all'utente in sede preliminare nel volume del '92 e con incisività molto maggiore in quello susseguente: a seguito dell'intesa iniziale tra autore e fruitore anche il progressivo espandersi della tematica funebre nelle liriche man mano acquisite in tempi successivi verrà generalmente recepito entro i parametri di lettura ormai invalsi, entro i quali si instaura una sinonimia tutta cotestuale tra la morte e il lutto.

[6] Giuseppe Antonio Borgese, "Idee e forme di Giovanni Pascoli", p. 469.

[7] Cesare Garboli, "Al lettore", introd. a Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, vol. I, p. 29.

[8] G. A. Borgese, *op. cit.*, p. 470.

[9] Cfr. Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico.*

Non si possono certo ripercorrere le varie tappe lungo le quali *thanatos* si profila e si consolida nel suo ruolo dominante nelle *Myricae* pascoliane nel corso della loro annosa e complessa elaborazione: basterà qui qualche breve cenno ai testi introduttivi citati. Nel dar ragione della dedica "A | Ruggero Pascoli"[10] preposta al volumetto del '92, il prefatore auspica: "sia questo libretto, per ora, qualche cosa"[11] da deporre sulla tomba "illacrimata" dei familiari, finora "né donati né visitati, in un canto del cimitero"[12] lontano in cui sono sepolti: la dedica e la relativa motivazione conferiscono dunque *a posteriori* al nome virgiliano dell'umile infiorescenza spontanea il tratto semantico contestuale di "fiore da camposanto", funebre omaggio filiale –unico possibile a distanza– alla memoria di chi non c'è piú.

La prefazione rievoca quindi la scena del delitto: ma, si badi, la prospettiva qui è quella dei vivi: la data fatidica non è quel 10 agosto che darà il titolo alla celeberrima lirica del 1897, bensí "l'11 Agosto 1867", non il giorno dell'assassinio quindi, ma quello successivo, in cui il corpo dell'ucciso viene riportato a casa e consegnato al lutto della famiglia, "con la nobile fronte forata e sanguinante"[13] per il colpo letale. Il lungo sintagma, nella sua icasticità, spicca come il nucleo di coagulo del magma emotivo personale che vi cerca sbocco. Su quella visione si è fermato lo scorrere degli anni: "e a me pare non ancor tramontato quel giorno":[14] il tempo dei vivi è senza divenire, bloccato come quello dei morti.

Nel volume del 1894 un nuovo "manuale d'accesso" –si diceva– al macrotesto, a sua volta ampliato e vistosamente ristrutturato nell'indice ora anteposto, si articola in due diverse direzioni, sviluppando in due testi nettamente distinti gli spunti mescolati nell'introduzione precedente. La "Prefazione" riprende, variandolo e complicandolo, il motivo dell'omaggio funerario dei "fiori" poetici: sono ora sonori "questi canti [...]. Sono frulli d'uccelli, stormire di cipressi, lontano cantare di campane: non disdicono a un camposanto"[15]. Tali risonanze della parola poetica ripropongono – come già accennato– alcune istanze originarie di *Myricae*, conformi per altro all'etimo virgiliano in quanto suoni della natura e voci

[10] A partire dal 1894, la versione definitiva della dedica sarà "A | Ruggiero Pascoli | mio padre".

[11] G. Pascoli, *Myricae*, 1892, p.viii.

[12] Ivi, p. vii.

[13] Ivi, p.v.

[14] *Idem*.

[15] G. Pascoli, *Myricae*, 1894, p. vii.

inarticolate delle sue creature. Fedele ai propri trascorsi, la pagina è tutta in tonalità "maggiore": il poeta parla con "voce" comunque "chiara", quanto basta per risuonare con "soavità", cosciente che la sua "parola potrebbe essere d'odio, ed è d'amore"[16]. Ma subito dopo, al primo verso del nuovo proemio poetico, tono, voce, luce cambiano radicalmente: "come è questo giorno, oscuro!"[17]: sviluppando a dismisura i pochi versi già inseriti quali marche di inizio e di fine nel prosimetro del '92, quel poemetto, precocemente sbocciato in mezzo alle umili tamerici e subito valorizzato ad *incipit* del volume, incide in modo decisivo sulla percezione globale dell'opera da parte del lettore.

È assai significativo ricordare a questo proposito come "Il giorno dei morti" sfratti da posto e funzione inaugurali il precedente testo *princeps* della raccolta, "Gloria", ora declassato nel corpo della stessa. Agli occhi di un lettore filologicamente avvertito non passa certo inosservato il radicale mutamento di colore del rinnovato "vestibolo" dell'opera: "Gloria" infatti –a sua volta un conciso programma di poetica– ne aveva fornito fino a quel momento tutt'altra prospettiva d'approccio. Abbinate al titolo virgiliano fin dal comune esordio sulla rivista *Vita Nuova*[18] ed ancor prima a partire da più remote emergenze avantestuali, le "istruzioni di lettura" della breve lirica –intessuta di citazioni dantesche vistosamente esibite– si richiamavano ai due sommi *Auctores* della tradizione classica e nazionale in modi dialogicamente impegnati secondo parametri contestualmente polemici e storicamente innovativi.

L'autore che sotto tali insegne aveva presentato dapprima in rivista, quindi in uno smilzo opuscolo nuziale[19] (ma ancora nel volumetto del '92) le sue prime *humiles myricae* non era affatto il poeta del compianto e del rimpianto, non ancora il cantore di un "nido" desolatamente vuoto in cui convocare alla condivisione del lutto la

[16] Ivi, p. viii.

[17] "Il giorno dei morti", ivi, p. 1.

[18] È noto che un primo gruppo di *Myricae* fece il suo esordio a stampa sotto quel titolo complessivo sulla rivista fiorentina *Vita Nuova* il 10 agosto 1890, nell'anniversario quindi della morte di Ruggiero Pascoli.

[19] La prima edizione in volume di *Myricae* risale al 1891: le 22 liriche raccolte in un opuscolo per le nozze dell'amico Raffaello Marcovigi furono pubblicate dall'editore Giusti di Livorno, che ne avrebbe stampato anche tutte le edizioni successive. Nel 1894, in occasione della terza edizione, Pascoli cedette all'editore livornese la proprietà letteraria dell'opera: solo molti anni dopo la morte del poeta il Giusti cedette a sua volta i diritti a Mondadori, che pubblicò la XXII edizione nel 1935.

moltitudine dei lettori. Era un poeta colto la cui *naïveté* si misurava da pari a pari con una tradizione letteraria illustre e secolare: contro la parola altezzosa della contemporaneità ("Gloria") il personaggio dantesco di Belacqua si era fatto portavoce di un autore bucolicamente dimesso nelle sue aspettative, ma anche attento ai sussurri della natura e delle sue creature: dal primo all'ultimo verso della breve lirica, alla parola autorevole della tradizione, ovvero all'onomastica dantesca ("Belacqua") faceva eco in rima –giocosa e dissacrante– l'onomatopea finale "acqua, acqua", suono inarticolato, voce animale recepita come parola "di tutti" dall'ascolto umano. In estrema sintesi, Pascoli è già tutto qui, in questa dinamica alto/basso dei registri e degli "stili", che è notoriamente modulo interpretativo basilare e ineludibile della sua opera, nella sua globalità.

Ma intanto il nuovo proemio in versi, nel rinnovare il ricordo della tragedia familiare, la rievoca secondo tutt'altro punto di vista rispetto alla prefazione del '92: la prospettiva ora non è piú quella dei vivi, bensí quella complementare dei morti. Al rimpianto filiale per l'impossibilità di celebrare da lontano i riti funebri risponde ora in seconda battuta, quasi per integrazione reciproca, la delusione dei defunti, che attendono invano lacrime e fiori sulle loro tombe deserte. La comunità familiare degli estinti lamenta con voce collettiva –in una sorta di "coro dei morti"– l'inspiegabile e dolorosa diserzione dei propri cari superstiti, mentre a turno, il padre in testa, lamentano ciascuno il proprio destino.

Se nel 1892 Giovannino riviveva la tragedia che aveva sconvolto la sua esistenza e distrutto la sua famiglia, ora sono i suoi cari scomparsi a prendere la parola in prima persona, mentre con uno sguardo unanime scrutano nel giorno della celebrazione rituale le loro sepolture abbandonate, nella vana attesa di un segno da parte dei vivi, di cui non c'è traccia. Lo sguardo dei morti sembrerebbe però soffrire di una vista corta: essi odono il richiamo lontano della sorella seppellita altrove, ma del mondo "di qua" non riescono a scorgere, si direbbe, se non le adiacenze delle loro tombe, senza poter vedere i luoghi distanti in cui vivono oggi i loro familiari, di cui mostrano di ignorare la sorte.

Il lutto è dunque un canale attivo in due direzioni: se gli sguardi "di là" si spingono nel mondo dei vivi, "di qua" sono misteriosamente percepibili le voci d'oltretomba. Ma l'innovazione piú incisiva è costituita dalla figura attanziale dominante del poemetto: sulla famiglia riunita nell'aldilà si leva protagonista la persona del padre, che prende

la parola e dà voce al proprio dramma. Se nel '92 Giovannino menzionava come giorno fatidico della sua tragedia di figlio la data dell'11 agosto, ora oggetto della rievocazione è la tragedia del padre, l'istante fatale della morte di Ruggiero.

Il poeta –il figlio– cede insomma la parola al padre e lascia a lui il compito di governare la lettura, evidentemente con piena e totale efficacia. La poesia, secondo la sua nuova istanza comunicativa, non è piú (solo) un ideale fascio di fiori o un omaggio di "canti" da deporre idealmente su una tomba lontana. Essa si assume ora l'impegno, ben piú arduo, di far narrare al protagonista la sua storia: si fa quindi atto testimoniale, voce dell'innocenza soffocata dalla morte, strumento di giustizia. È questa la sola forma di risarcimento accessibile al poeta: nessuna autorità ha indagato, perseguito, punito: l'ordine sociale violato non è stato ristabilito. Tocca quindi al figlio tener fede ad un punto d'onore, quasi ad un retaggio cavalleresco che rinuncia alla spada per avvalersi dell'arma della parola, parola prestata alle ombre, che –in una enunciazione all'unisono dell'autore e del personaggio locutore– denuncia, difende e accusa, giudica, condanna e assolve. Il codice cavalleresco consentiva all'innocente o al suo difensore di appellarsi al giudizio di Dio e comunque imponeva all'erede il dovere di vendicare l'onore di chi non poteva piú riscattarlo da sé. Tutta una tradizione letteraria assiste il professor Pascoli nell'onere di cui questi si fa carico nei confronti del genitore, fornendogli modelli di comportamento oltre che canoni letterari.

Foscolianamente, dunque, la poesia siede sulle tombe e reca ai morti, col suo mazzo di umili fiori, il messaggio dei vivi, il loro ricordo costante, l'inesausto rimpianto. Ma, oltre a questo, dantescamente allestisce un tribunale incaricato di rendere giustizia all'ucciso tramite la parola letteraria. Parola, s'intende, divulgata: chi sa, infatti, non parla, mentre chi vorrebbe parlare non ha modo di provare le sue accuse, o non ha che strumenti troppo rudimentali per poter rendere testimonianza, voci non degne di ascolto né di credito, come può essere –e sarà piú tardi– un *nitrito*.

Ma, mentre Dante esercita apertamente la funzione giudicante, pronunciando condanne contro nemici e avversari e infliggendo loro atroci pene fantastiche, a Pascoli preme riconoscere lo *status* di vittima innocente alla parte lesa piuttosto che condannare i colpevoli. Non è questo il compito della poesia: il suo messaggio, chissà se e quanto consapevole di sé in questo, è in larga misura subliminale: chi parla alle soglie del testo prima che un uomo ucciso è un padre sottratto

alla sua famiglia; in quanto padre, la vittima dell'assassinio perde, sí, la propria vita, ma insieme, morendo, priva di sé i suoi, cui vengono a mancare il suo affetto e il suo sostegno.

Il delitto è un dato di fatto, su cui la poesia non si pronuncia: la testimonianza postuma dell'ucciso sta ai fatti, non alla loro interpretazione, che è lasciata alle reazioni del lettore, non certo sollecitato ad addentrarsi in un'indagine su eventi e retroscena, bensí coinvolto tramite la mozione degli affetti in un moto irresistibile di solidarietà verso le vittime. Al centro della scena insomma non c'è un *uomo* ucciso, si diceva, ma un *padre* ucciso: la differenza è fondamentale. La condizione di vittima non è individuale, ma collettiva: nella singola persona colpisce tutta una famiglia. Ma per estrema *ratio* anche l'innocenza diviene collettiva. Difficile, se non impossibile, dire fino a qual punto l'autore fosse consapevole della portata della sua filiale difesa d'ufficio: fatto sta che, a prescindere o meno dalla volontà dell'autore, la volontà del testo incalza il lettore in un'unica direzione.

La "democrazia linguistica" aveva già avuto modo di fare i conti con la tradizione letteraria, fin da quando il dantesco Belacqua aveva trovato rima ed eco nei suoni della natura, con le rane a fargli il verso: "acqua, acqua". Toccava ora alla "democrazia affettiva" aprire le vie d'accesso alla poesia all'utente "qualunque", al lettore "senza qualità", consentendogli di accostarsi al testo non sulla base di una comune formazione e di un linguaggio condiviso, bensí sulla base di una commozione partecipe di esperienze in sé eccezionali, ma dicibili nella lingua di tutti, addirittura in una lingua elementare, suono privo di codificazione semantica, pura emozione senza parole.

Chi volesse documentare come lavorava il Pascoli potrebbe ricavare una singolare, preziosa testimonianza circa l'assetto cangiante di *Myricae*, lungo l'evolversi della sua storia, dall'esame del "caso" di "Orfano", caso esemplare di "contagio" tematico nell'ottica funebre sopra prospettata. Esso riguarda una lirica storicamente e funzionalmente di primo piano nell'economia della raccolta, una tra le piú antiche, appartenente quindi al suo nucleo originario, ma anche capace di superare indenne nel tempo il rischio di rinnovate espulsioni, in quanto particolarmente duttile, come si vedrà, a nuove istanze e sollecitazioni. Per giunta il testo è anche uno dei piú "facili" e accessibili dell'intera produzione pascoliana, prediletto perciò dalle antologie scolastiche e pertanto destinato ad essere letto –coattivamente, non va dimenticato– dai bimbi sui banchi di scuola. Per le sue caratteristiche infatti, vale a dire l'andamento da cantilena, il tono

da ninna-nanna, lo scarso tasso di informazione inversamente proporzionale all'alto grado di ripetitività per le continue riprese, tra il primo e l'ultimo verso –con tripla iterazione inversa del verbo ("fiocca, fiocca, fiocca") e del predicativo ("lenta, lenta, lenta")– e tra i vv. 4-5 e 6-7, il lessico medio-basso d'uso quotidiano, che addirittura "smotta qua e là in direzione vernacolare",[20] per tali caratteristiche, si diceva, il brano si presta particolarmente a soddisfare le esigenze di un approccio infantile emotivo, epidermico, eppure decisivo per il destino dei futuri lettori di poesia.

Attante principale della breve lirica è un oggetto inanimato, ma non statico: centro della rappresentazione è una culla, dentro la quale un neonato piange, mentre una vecchia accanto a lui lo fa dondolare e gli canta la ninna-nanna finché non si addormenta. L'ambiente è chiuso: è una stanza che si presume fredda, dal momento che non c'è in vista nulla che la riscaldi, mentre all'esterno la neve "fiocca, fiocca, fiocca ... lenta, lenta, lenta".

Lo spazio/tempo generazionale divarica la prossimità tra il bimbo nella culla e la vecchia accanto a lui: "Orfano" (lessicalmente, figlio di genitori deceduti), è infatti un indice di assenza, sottolineata proprio dalla funzione suppletiva della vecchia: il titolo segnala infatti quel divario come condizione esistenziale, come "stato anagrafico" relativo dei personaggi in scena, primo fra tutti quello assente, cioè la figura della madre del piccolo, morta *e silentio*, per semplice ma debita inferenza linguistica.

Ma il dato piú singolare e interessante si ricava dalla ricostruzione filologica delle fasi di elaborazione della lirica, in stretta connessione con la storia di *Myricae*, ricostruzione resa agevole dal prezioso lavoro compiuto sulla prima raccolta pascoliana da Giuseppe Nava: grazie alla sua edizione critica[21] si può infatti constatare come quella indicazione di assenza, cioè la qualifica di "Orfano", che regola i rapporti e governa l'atmosfera del quadro, sia in realtà una sovrapposizione di molto posteriore alla composizione del testo, che fin dalla sua prima redazione autografa nasce e resta a lungo, nelle versioni a stampa, del tutto estraneo al dominio e alle ragioni del lutto.

Il titolo originario, che non esce tuttavia dall'ambito remoto degli scartafacci, ha tutt'altro tenore: si attesta infatti come "A nanna", sintagma giustificato dall'aggancio testuale al sonno del bimbo, cui è legato il sogno luminoso, ridente e rassicurante del "bel giardino": nulla,

[20] L'osservazione è di Maurizio Perugi in G. Pascoli, *Opere*, vol. I, *Poesie*, p. 35.
[21] G. Pascoli, *Myricae*, ed. critica cit., vol. II, p. 349. La lirica si legge a p. 68.

per intenderci, che possa avere qualcosa a che fare con il sonno della morte. Sotto il titolo appena citato la stesura di mano dell'autore riportava in realtà non uno, ma due testi in seguito divenuti autonomi: una prima sezione della lirica era costituita dalla attuale "Fides",[22] in cui compare in effetti la figura materna che, indicando al bimbo gli alberi dorati dalla luce del tramonto, gli parla del "paradiso benedetto", che nella forma definitiva di quel testo diventerà piú tardi il "giardino" di "lassú".

Le due sezioni manoscritte accomunate dal titolo "A nanna" divorziano subito definitivamente, fin dalla loro prima pubblicazione sulla *Vita Nuova* del 10 agosto 1890: in quella sede le due liriche in questione duplicano entrambe, curiosamente (tanto da far supporre un errore di stampa), il titolo "Fides", in seguito riservato solo alla prima delle due, mentre l'originario "A nanna" viene smistato nel contempo in testa ad un terzo componimento ancora, che lo acquisisce a sé una volta per tutte.

Nella prima (1891), nella seconda (1892) e quindi nella terza (1894) edizione in volume della prima raccolta pascoliana, mentre il titolo "Fides" resta assegnato alla sua prima occorrenza, dov'è tuttora, la seconda scompare, commutata in "Neve", che torna a proporre, come si può facilmente riscontrare, un nuovo e diverso aggancio testuale, tipologicamente analogo alla proposta originaria del manoscritto. Solo a partire dalla quarta edizione dell'opera, del 1897, il lettore "filologicamente attrezzato" scoprirà, non senza qualche sorpresa, che sul bimbo che da molte ristampe dorme e sogna sereno nella culla, ora dichiarato tutt'a un tratto "Orfano", l'autore ha inaspettatamente fatto calare l'ombra scura del lutto: in contrasto con il precedente candore del quadro, tutto il "nido" ora cambia colore. Le "turbolenze" dell'intitolazione fin qui riassunte in capo ad un testo in sé al contrario assai stabile, che resta pressoché immutato per l'intero suo percorso a stampa, vanno ben oltre la ricerca terminologica puramente formale. Il campo sinonimico, che una variante istituisce per sua natura e condizione lungo il proprio percorso in un cotesto determinato, risulta nel caso in esame internamente contraddittorio e pertanto intimamente problematico.

Riepilogando la serie nella sua successione diacronica, come si ricorderà, si riscontrano nell'ordine i titoli "A nanna" (ms. CP 202, che Nava assegna al 1889),[23] "Fides" (1890), "Neve" (1891-1894),

[22] Ivi, vol. II, pp. 344-346.

"Orfano" (1897). Tra il primo e il terzo, "A nanna" e "Neve", la "sinonimia", o comunque l'equivalenza è istituita dall'aggancio ad occorrenze lessicali o situazionali emergenti all'interno del testo. Più complessa la relazione tra il testo stesso ed il titolo "Fides", filologicamente connesso con l'altra lirica momentaneamente omonima (1890) e geneticamente gemella a questa, destinata quindi ad acquisire definitivamente a sé il titolo in questione. L'elemento evidente di connessione è il fideistico "giardino" di "lassú", di cui nella prima lirica parla la madre al bimbo, "giardino" che in seconda istanza ritorna nel canto della vecchia e virtualmente nel sogno del neonato nella culla. Nulla giustifica tuttavia una lettura macrotestuale in chiave narrativa dei due testi insieme, in una sequenza che interpreti in senso luttuoso l'assenza successiva della figura materna: d'altra parte, mentre il "giardino" di "Fides" si colloca "lassú", quello che dal canto della vecchia si proietta nel sogno del bimbo resta ben saldo "quaggiú". In ogni caso il lontano legame originario tra le due liriche è presto cancellato e rimosso dal lungo percorso delle redazioni a stampa, subito autonome, di ciascuna.

Resta pertanto di tutta evidenza il forte contrasto in cui l'ultimo titolo, con la sua insorgenza inattesa ed imprevedibile, viene a porsi con la serie dei suoi precedenti: in particolare, tra "Fides" e "Orfano", privi entrambi di agganci intratestuali, si crea una vera e propria opposizione semantica, che ingenera un netto ribaltamento di segno ed una riconversione interpretativa del testo sottostante. In altri termini, "Fides" "interpreta" positivamente sia il sogno sereno e fiducioso del bimbo, sia il suo sonno vegliato e protetto dalla figura femminile al suo fianco, quale essa sia. Su questo "nido", avvolto all'esterno da un candore di neve che smorza suoni e colori, il nuovo titolo cala un velo plumbeo che muta e sconvolge i connotati del quadro nella percezione del lettore: e la neve, smorzato l'abbaglio, è subito greve come un bianco sudario, mentre all'interno del "nido" tra la culla e la vecchia si spalanca una distanza incolmabile, si fa evidente e significativo un vuoto che prima non c'era. Il salto generazionale denuncia l'assenza –fin qui senza alcun rilievo– della figura intermedia, la madre del neonato. "Orfano", già di per sé indice di privazione, diventa nella occorrenza in esame un commutatore di senso, che riconverte ad uno ad uno gli elementi della rappresentazione ed i loro reciproci equilibri in un cotesto rinnovato. Dallo sfondo balza in primo

[23] Ivi, vol. I, pp. Clxix-clxx. Anche questo ms. è custodito presso l'Archivio di Castelvecchio.

piano il pianto del bimbo, che non è solo capriccio e motivazione del canto della vecchia, ma rivela al nuovo approccio ragioni ed istinti molto piú profondi, mentre il canto stesso non è solo un incentivo al sonno, ma suona ora di desolato conforto, di amara consolazione. Da ultimo, il giardino di "quaggiú", su cui il canto della vecchia mente dunque spudoratamente, assume un sentore quasi paradisiaco nel sogno misteriosamente sagace del bimbo ignaro.

I termini della nuova interpretazione appaiono –e probabilmente sono– un po' forzati: essi presuppongono una doppia lettura, "prima e dopo" l'intitolazione definitiva, o comunque un accesso filologico al testo entro la storia interna di *Myricae*. Ma in tal senso la forzatura, ammesso cha sia tale, è d'autore. Il mutamento del titolo, rispetto alla serie precedente nel suo complesso, comporta infatti una risemantizzazione puntuale di ogni componente del quadro: protagonista dell'evento rappresentato, attante principale in scena non è –non è piú– la culla dell'aspettazione fiduciosa nell'avvenire, ma l'assenza, il vuoto, la perdita di chi non c'è piú. Di conseguenza lo spazio scenico risulta alterato nel suo insieme: nelle prime tre occorrenze, si è visto, al centro dell'ambientazione c'era la culla col neonato, immediatamente adiacente la vecchia, intorno la stanza che racchiudeva un piccolo mondo sereno di affetti (non c'era –né c'è– infatti altro elemento perturbante, non potendo essere tale in sé il capriccio infantile, subito placato in un sonno tranquillo), al cui esterno, a cornice, fiocca la neve, marca di inizio e di fine del quadro.

L'ultimo titolo sposta tutte le pedine in gioco, perché crea un "buco" che prima non c'era, né si poteva in alcun modo indovinare. La vecchia viene per cosí dire distanziata dalla culla ed il divario generazionale istituisce l'assenza. Le due figure in scena divengono idealmente tre: la coppia bimbo-vecchia si scinde, separata da un vuoto centrale: la serie si ricompone dunque a tre, con il bimbo, la giovane (la madre, l'assente), la vecchia, dove l'elemento intermedio, cardine della nuova lettura, risulta percepibile per cancellazione. Orfano è infatti chi è "senza" genitori: nel caso specifico, viste le funzioni attivate, "senza" la madre. L'intera scena, si diceva, cambia colore. Il lutto, tratto semantico inerente al lemma "orfano", muta l'intero effetto visivo agli occhi del lettore e crea una sfera ulteriore, che ingloba l'insieme entro una nuova frontiera testuale, che non coincide piú con l'esterno del "nido" ricoperto di neve. Questa è la scena dei vivi: il lutto introduce la presenza dei morti, la dimensione di un "oltre" fin qui del tutto estraneo alla percezione del quadro. L'assenza, cioè

la presenza negativa, la cancellazione di chi non c'è piú dilata lo spazio rappresentato: non solo separa con un posto vacante i due attanti al centro, ma ai margini vi aggiunge anche una seconda scansione, che replica e rinnova la linea dell'orizzonte testuale: lo sguardo sotto il quale si focalizza l'ambientazione viene distanziato dal suo oggetto: chi guarda fa per cosí dire un passo indietro, mentre un diaframma si interpone nella visione, racchiude la sfera dei vivi, istituisce una prospettiva ad essa esterna, che è quella dei morti.

"Senti": l'interlocutore "qualunque" cui il testo si rivolge invitandolo all'ascolto ed alla contemplazione del tenero quadretto familiare a questo punto si qualifica e si personalizza in un misterioso spettatore che si pone, alla pari di colui che parla, oltre l'ultima frontiera della rappresentazione. Chi "vede" nel testo, osserva il suo oggetto con una coscienza suppletiva, rispetto alle possibili letture precedenti, con la coscienza cioè di una realtà ulteriormente estranea alla sfera oggettivata dall'ambientazione, estranea alla vita: chi "vede" slitta su una postazione da cui si può vedere senza essere visti. Lo sguardo che si posa sulla scena potrebbe essere lo sguardo della morte, o della morta: in ogni caso il lettore è ora chiamato a condividere quella rimozione, se non proprio quella possibilità.

La ricostruzione filologica consente, come si è visto, di rilevare le peculiarità di questo processo per cui, intervenendo in capo ad un testo che resta pressoché inalterato da un'edizione all'altra, la sopravvenuta variante del titolo comporta inevitabilmente una revisione a tutto campo dei percorsi di senso plausibili fino a quel momento ed ora invece sottoposti ad una radicale riconversione in funzione di un globale ribaltamento di segno: ogni tratto, finora di valenza neutra o addirittura positiva, va da qui in poi sussunto *a fortiori* sotto i parametri negativi della perdita, dell'assenza, della privazione. Basta insomma il nuovo e definitivo titolo ad arruolare nei ranghi della tematica funebre e della relativa semiosi del "con-pianto" un testo di per sé del tutto estraneo fino a quel momento ad entrambe, ma che in tal modo si scopre tutt'a un tratto fruibile in chiave luttuosa e magari gravato anche di una "tangente" autobiografica. Tale duplice approccio, con o senza l'"assenza", è comunque accessibile in tutta la sua divergenza anche ad una prima ed unica lettura, a prescindere cioè dall'esperienza "storica" dei precedenti del testo, a seconda che doverosamente si faccia caso al titolo o qualora al contrario non gli si presti (la debita) attenzione. La conoscenza dell'antefatto tuttavia accresce molto la valenza del testo stesso e consente una dialettica

interpretativa di estremo interesse, illuminante al fine di puntualizzare le varie e complesse fasi compositive della prima raccolta pascoliana.

Il "nido" in discussione non nasce affatto –il tracciato documentario induce ad escluderlo– da alcuno spunto autobiografico di ordine memoriale: è un nido "qualunque", un quadretto di affetti familiari prima ridente, poi in seconda istanza degno di compianto. Ma il "caso" di "Orfano" ed il suo esito finale si comprendono fino in fondo solo alla luce di quell'intreccio di voci e di sguardi al di qua e al di là della vita che "Il giorno dei morti" aveva messo in scena alle soglie della raccolta a partire dal 1894. La lirica sopra esaminata si può assumere dunque a pieno titolo entro la rinnovata prospettiva: essa anzi mette a fuoco con singolare incisività e trasparenza modalità e tendenze di quel processo generale di rielaborazione che investe globalmente la prima opera pascoliana con un minuzioso lavoro correttorio ultradecennale sui testi, ma soprattutto con l'incremento ed il radicale riassetto del macrotesto, il cui impianto, nel succedersi delle poetiche che lo sostanziano e sostengono, proprio tra la seconda e la terza edizione subisce una scossa di assestamento dagli effetti particolarmente vistosi e duraturi.

È pur vero che l'esempio qui analizzato ne darebbe pertanto dimostrazione e conferma solo al turno di stampa successivo, nel 1897, in quella "4ª edizione definitiva"[24] di cui tre anni prima l'autore era tornato ad occuparsi senza soluzione di continuità a ridosso della terza appena licenziata, "provvisoria" evidentemente ai suoi stessi occhi, se egli ne aveva predisposto un "piano di riordino e d'ampliamento"[25] assai tempestivo, attestato dal ms. CP 245. Il volume del 1897 fa proprie istanze e sollecitazioni emerse nell'edizione precedente e le porta a compimento in contiguità di ragioni e di intenti, profilandosi se non come la versione "definitiva" dell'auspicio autoriale, certamente come la fase conclusiva della ricerca poetica sottesa alla storia di *Myricae*. Mentre ripropone e consolida le ultime acquisizioni, quel volume, nella cui compagine l'ignara "Neve" viene arruolata sotto le

[24] Ivi, vol. I, p. cxcviii. L'intitolazione (e l'auspicio) dell'autore si riferivano evidentemente all'edizione che sarebbe stata pubblicata tre anni dopo, nel 1897.

[25] *Id.* Cosí Nava riassume lo schema stilato da Pascoli alla c. 7r. del ms. CP 245. Nel corpo di questo "Taccuino a quadretti, di forma rettangolare" (ivi, p. cxcvi), la carta in questione risulta infatti databile tra il "29 Aprile 1894", registrato alla c. 6r. (ivi, p. cxcviii), ed il "(maggio del 1894)" annotato alla c. 11r. (ivi, p. xcxix), riscontri che delimitano un lasso di tempo davvero breve a partire da quel "marzo del 1894" in calce alla "Prefazione" appena pubblicata.

insegne del lutto e diviene quindi "Orfano", accoglie nuovi testi come "X Agosto", "L'assiuolo" o "Scalpitio", che giocano un ruolo determinante nel riequilibrio complessivo della prima raccolta pascoliana. Si potrebbe insomma parlare di *Myricae* "uno e due" sul discrimine del 1894: prima e dopo l'avvento del regno di *Thanatos*.

Bibliografía

BORGESE, Giuseppe Antonio, "Idee e forme di Giovanni Pascoli", *La vita e il libro*, Terza serie. Torino, Bocca, 1913, pp. 448-508.

CAPOVILLA, Guido, *Fra le carte di Castelvecchio. Studi pascoliani*. Mucchi, Modena, 1989.

CONTINI, Gianfranco, "Il linguaggio di Pascoli", *Varianti e altra linguistica*. Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245.

EBANI, Nadia, "'L'ultima passeggiata', primo poemetto pascoliano", *Strumenti critici*, n. s., a. II, fasc. 2, n. 54, maggio 1987, pp. 243-261.

LEJEUNE, Philippe, *Il patto autobiografico*. Bologna, Il Mulino, 1986.

PASCOLI, Giovanni, *Myricae*. Livorno, Giusti, 1892.

PASCOLI, Giovanni, *Myricae*. Livorno, Giusti, 1894.

PASCOLI, Giovanni, *Prose*, a cura di Augusto Vicinelli, 2 voll. Milano, Mondadori, 1952-1957[2].

PASCOLI, Giovanni, *Myricae*, ed. critica a cura di Giuseppe Nava, 2 voll. Firenze, Sansoni, 1974.

PASCOLI, Giovanni, *Opere*, 2 voll., a cura di Maurizio Perugi. Milano-Napoli, Ricciardi, 1980-1981.

PASCOLI, Giovanni, *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, 2 voll. Milano, Mondadori, 2002.

PASCOLI, Maria, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Memorie curate e integrate da Augusto Vicinelli. Milano, Mondadori, 1961.

Eugenio Troisi: uno scapigliato tra Italia e Argentina

RITA VERDIRAME
Università di Catania

Nel capitolo della *Letteratura della Nuova Italia* intitolato ai giovani poeti veristi e ribelli operanti intorno agli anni Ottanta dell'Ottocento, Benedetto Croce, fornendoci un repertorio di autori per lo piú poco noti financo ai lettori del secolo diciannovesimo, marginali sul piano dei risultati artistici, e periferici per provenienza geografica, ricordava anche il friulano Eugenio Troisi.[1] Si tratta di una fuggevole citazione relegata in nota, pure è tra le poche tracce bibliografiche sopravviventi su questo personaggio, che con i colleghi "scamiciati" (cosí Paolo Valera) si trovò a condividere un tratto del dissestato cammino della prima avanguardia artistica della nostra storia nazionale.

Le notizie biografiche su Troisi[2] *Diccionario biográfico italo-argentino*, compilato da Dionisio Petriella e Sara Sosa Miatello) e

[1] B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, vol. V, p. 53 (ripreso da G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, p. 847), che ricorda la miscellanea troisiana di autobiografia, critica e narrativa *Scritti di uno scapigliato*, Napoli, Fratelli Orfeo-Tribunali, 1885 (non convince l'ipotesi avanzata da alcuni biografi che questa sia una terza impressione, dopo una presunta originaria del 1881); per questo volume, cfr. la nota 7.

Le nostre ricerche, a tutt'oggi, non sono approdate al rinvenimento di saggi o articoli esaustivi su questo personaggio, per ricomporre la vita e l'opera del quale ci siamo perci avvalsi innanzi tutto delle pagine in cui lo scrittore stesso ricorda eventi e momenti della sua biografia, quindi dei "coccodrilli" comparsi alla sua morte su giornali soprattutto argentini, su *L'Italia del Popolo*, *Córdoba*, *La Prensa*, *La Capital*, *La Nación*... Le commemorazioni sono quasi tutte anonime, salvo qualche articolo piú lungo firmato da fratelli massonici o da rappresentanti della linea liberale, come Antonio Amendola de' Tebaldi-Navarra e Vittorio e Alfredo Mosca. Abbiamo altresí utilizzato qualche *Quién es quién en Argentina* (per gli anni Trenta in particolare, la sesta edizione –1932– della *Librería* di Adela García Santos), di indici scolastici (purtroppo non sempre attendibili), come *Curso de italiano* di Luis Ardit e la serie delle *Vidas* compilate da Adela García Salaberry (1938), e di dizionari biografici consultati alla Biblioteca Nacional (come il *Diccionario biográfico italo-argentino*, compilato da Dionisio Petriella e Sara Sosa Miatello) e presso l'Instituto Nacional de

presso l'Instituto Nacional de Estudios de Teatro di Buenos Aires (per esempio le voci del *Diccionario teatral del Rio de la Plata* di Tito Livio Foppa,). Per quanto riguarda molti testi di Troisi, essi sono custoditi dalla Biblioteca Statale Isontina di Gorizia. Ringrazio la giovane e cara amica Luisa Rossi per aver attivamente collaborato al lavoro di ricerca e Paolo Malfitano, del cui lavoro di ricostruzione storica della biografia troisiana (in corso di stampa) mi sono largamente servita. sono purtroppo lacunose e tuttavia rivelatrici di una storia umana complessa e di una presenza culturale che si snodò dalle Alpi agli Appennini e dagli Appennini alle Ande: nato a Gorizia da una famiglia benestante e di principi liberali –il padre ingegnere, la madre commediografa e poetessa– il 19 novembre 1862; adolescente, abbandonata la città natale, nella marca di frontiera che era l'allora remoto Friuli soggetto all'impero austro-ungarico, fu spinto dalle sue convinzioni democratiche a schierarsi con l'irredentismo e a militare nel drappello dei democratici, da massone (raggiunse alti gradi nella Loggia), da repubblicano e da ammiratore del piú mitico tra i protagonisti risorgimentali, "l'Eroe dei due Mondi". Esercitando i propri istintivi umori solidaristici, entrò appena diciassettenne nel circolo repubblicano Nicolò Montenegro di Macerata e scrisse con lo psuedonimo di Sertorio Disnaba su *L'Educatore* diretto da Pietro Natali infiammati articoli operaisti ed entusiastiche note su Garibaldi,[3] mentre estrinsecava letterariamente il proprio sovversivismo adottando tematiche e stilemi tipici della seconda fase della scapigliatura, che negli anni Ottanta si trovava a verificare le opzioni antiborghesi, pacifiste e artisticamente antitradizionaliste dei pionieri con la poetica già affermata del naturalismo e del verismo.

Scomparsi infatti dalla scena del mondo Tarchetti nel '69, Rovani nel '74, Praga nel '75, e con la loro morte esauritosi il primo decennale febbrile stadio del movimento, si era avviato un altro tempo dell'avventura *maudite*, caratterizzato ora da una stanca ripetizione di formule oltranziste, ora dall'originale incursione in spazi fino a quel punto interdetti. Barricadiera, realista, spregiudicata, l'intran-

Estudios de Teatro di Buenos Aires (per esempio le voci del *Diccionario teatral del Rio de la Plata* di Tito Livio Foppa,). Per quanto riguarda molti testi di Troisi, essi sono custoditi dalla Biblioteca Statale Isontina di Gorizia. Ringrazio la giovane e cara amica Luisa Rossi per aver attivamente collaborato al lavoro di ricerca e Paolo Malfitano, del cui lavoro di ricostruzione storica della biografia troisiana (in corso di stampa) mi sono largamente servita.

[3] Egli pubblicò inoltre il discorso commemorativo *2 Giugno. Per la morte di Garibaldi*, San Remo, Lo Scoglio; in seconda edizione nel 1886, a Nizza.

sigente scapigliatura democratica dello scorcio degli anni Settanta accentuava l'inclinazione umanitaria e la polemica sociale delle opere dei maestri (prima fra tutte la *Paolina* tarchettiana, del 1865, e i romanzi in cui Paolo Valera descriveva la degradata Milano delle periferie e dei casoni), appropriandosi anche di motivi e tonalità dei francesi: Zola, Sue, Paul Féval... A tale area progressista e socialista Troisi portò il suo contributo da convinto seguace della "religione della natura"[4] opposta alle leggi dello sfruttamento applicate dalla "società delle banche" (biasimata pure dal Verga "mondano"), vivamente partecipe alle miserie del nascente sottoproletariato, risolutamente anticlericale e insieme saldamente antimaterialista. Una scelta di campo che si evince dai tre atti di *Triste passato* e dal primo bozzetto in un atto d'argomento sociale, *Bottoncini d'oro*,[5] offerto al letterato

[4] Si legge nella menzionata introduzione agli *Scritti di uno scapigliato*; si deve ad Emilio Quadrio, personaggio del *team* dei ribelli amico di Ghislanzoni e difensore di Tronconi, l'aver chiarito il significato di questo sintagma continuamente richiamato nella teoresi avanguardistica: "Se considerasi poi il realismo, come la negazione della vecchia scuola, gli è un ritorno alla natura guardata in sé stessa, studiata dal lato razionale, morale e scientifico, sempre nelle sue relazioni intime colla vita e coi destini della società umana", *Realismo in arte*, p. 49.

[5] La prima opera fu impressa a Messina, Fratelli Messina, 1880; il bozzetto fu pubblicato nel 1881, Rieti, tip. Faraoni, ebbe una seconda edizione andata presto esaurita, come si evince dall'epistola dedicatoria a Marescotti che apre il volume nella terza ristampa del 1889, per i tipi del milanese Carlo Barbini. Recitato nel febbraio del 1881 dalla compagnia Morelli a Perugia nel teatro degli accademici Avvalorati di Città della Pieve, andò in *tournée* successivamente a Udine, Nizza, Antibes, Cannes, Mentone, Milano, Chieti, Sanremo, Lisbona; e in Argentina, nella capitale e a Córdoba. Furono queste le battute d'esordio d'una carriera drammaturgica molto discussa ma indubbiamente cospicua, in cui si registrano, oltre a quelle accennate, altre opere in italiano e in spagnolo: la commedia rimasta inedita *Una falsa preoccupazione*, presentata dalla compagnia Balestra nel Teatro Sociale di Voltri, in Liguria, nell'aprile 1880; il dramma d'ambientazione classica *Diana di Siracusa*, portato sulle scene del Politeama di Oneglia nel giugno 1880 di nuovo dalla compagnia Balestra (un secondo dramma storico in rima, *Dione di Siracusa*, cinque atti e un prologo, è detto da alcuni inedito da altri impresso a Siracusa, Il Tamburo, ma non è da escludere che si tratti di indicazione erronea determinata da un refuso), anch'essa inedita; i due atti *La morte di Alfonso XII*, "raffazzonato" nel dicembre 1885 a Nizza, quasi per sfida dopo che *La contessa Silvia* era stata respinta, "in un giorno e in una notte", con un "intreccio inverosimile, impossibile", confessava l'autore nella dedicatoria a Zola scritta nel 1892 e premessa alla stampa 1902 della *Contessa* (per cui cfr. nota 7). A questa prefazione autobiografica vanno riferite le citazioni (ivi compreso il canone, p. x) del nostro saggio, quando non diversamente indicate. Dopo

e musicista Ercole Arturo Marescotti[6] e lodato dal mazziniano Aurelio Saffi e dal radicale Felice Cavallotti.

Con tale bagaglio ideologico e sulla scia delle peregrinazioni a cui erano adusi gli "irregolari" il giovane si arruolò nell'esercito italiano e dal Friuli giunse in Sicilia, dove soggiornò a metà degli anni Ottanta vagabondando tra Messina (qui subí forse la reclusione per insubordinazione), Siracusa e la Val di Noto, pubblicando articoli e novelle su vari fogli isolani, come la *Rivista Italiana* di Palermo, *L'Indipendente* di Messina e l'*Aurora* di Noto, a cui collaborò nel 1884 e dove firmò la storia di *Suor Maria (dalle pagine d'un confessore)*, modellata sulla *Suor Estella* del Fusinato, ricordato nell'epigrafe.

L'evento biografico cruciale di quel giro d'anni fu la prigionia a Capri, nel carcere militare; episodio rievocato ad apertura della sua opera piú eloquente, *Scritti di uno scapigliato*,[7] una miscellanea di saggi e racconti che Troisi-Sertorio Disnaba consacrò a una fanciulla sconosciuta: "A te/ mia bella incognita/[...]/ Offre il presente volume/

l'inatteso successo della *Morte di Alfonso XII* (nelle bibliografie spagnole si trova con il titolo *Alfonso XII o Republicanos y carlistas*, senza ulteriori informazioni), dato al Gran Circo di Nizza e subito pubblicato a Savona, Il Cittadino, 1886, Troisi intraprese il dramma storico (in doppia edizione italiana e castigliana) *Episodio tragico*, ovvero *Episodio trágico. La inundación de Córdoba*, messo in scena dalla compagnia Faleni il 26 agosto 1891 e contestualmente uscito a Córdoba (tip. Villafañe) con la casa editrice La Italia; tre atti drammatici *La fiamma d'amore*, Buenos Aires, Danon; ancora un dramma in tre atti, *Il mutilato di Abba Garima*}plain , Córdoba, La Minerva, 1897; i tre atti di *¡Perjura!*, Córdoba, Carbonell, 1901, l'opera lirica in tre atti (che trascrive una leggenda eziologica religiosa diffusa in area cagliaritana) *Nuestra Señora del Buen Aire*, Buenos Aires, Editorial Cultura, 1939, traslata dall'italiano a cura di César Luis Pelazza.

[6] Giornalista progressista che tra l'altro si distinse nella direzione dell' *Italia Artistica* di Genova e della rivista *Adriatico Nostro* e per l'intensa collaborazione con testate italiane e straniere; a Marescotti Troisi fu legato da vincoli di amicizia che sfociarono nella dedica di *Bottoncini d'oro*, per cui cfr. nota precedente.

[7] Composti sull'isola nel novembre 1884 e prefati con "Due parole al lettore", rapido schizzo di vita militare datato San Remo, Agosto 1885. In qualche scheda gli *Scritti* sono segnalati con il sottotitolo *Frutto proibito*, desunto dall'ultima novella del libro. I racconti, profili, istantanee, critiche letterarie riuniti nel volume furono ristampati a Buenos Aires nel 1890 con il titolo *Fruto prohibldo*. In merito alle ragioni della prigionia caprese subita da Troisi dopo essere stato deferito al quinto corpo di disciplina del suo comando, esse sono da ricercarsi nelle reiterate critiche da lui dirette ad ufficiali del 34° fanteria presso cui prestava il servizio militare, che egli rese pubbliche in articoli sul foglio zancleo *L'Indipendente* e su altri periodici repubblicani.

Il refrattario soldato/ Che nella relegazione di Capri/ Sconta il gran delitto/ D'essere apostolo ardente/ De la questione sociale".

Nella dedica si legge l'aggettivo "refrattario" letteralmente prelevato da *Les réfractaires* che Jules Vallès aveva pubblicato vent'anni prima, redigendo (proprio lui che avrebbe partecipato all'esperienza comunarda e per questo sarebbe stato perseguitato) una lista di quegli eroi su cui i *rebelles* avevano plasmato i loro indisciplinati tipi umani.

Tra "le pareti umide di un carcere", il prigioniero lasciava sfuggire un sincero "grido di sdegno, una protesta, un insulto", in nome di un drastico antimilitarismo innestato sul tronco delle accuse sigillate nel 1867 da Tarchetti nella *Nobile follia*; e professava l'inalterabile fedeltà all'"Ideale" da cui erano permeati i suoi testi improntati alla "veridicità", ingrediente indispensabile per chi volesse essere annoverato fra gli "scrittori moderni" ed esercitare l'arte nuova, che "inizia nel nome della scienza, del progresso e dell'Umanità" nutrendosi del pensiero di Darwin e Lombroso, Spencer e Zola (come afferma nella "Prefazione" agli *Scritti di uno scapigliato*).

Quanto egli sintonizzasse l'anarchia dei *déclassés* con le dottrine dell'evoluzionismo, dello scientismo, dello storicismo, con lo zelo politico-sociale dei naturalisti e con con il loro credo poetico, è testimoniato non solo dai suoi interventi sullo stato del teatro e della narrativa in Italia sottoscritti nel 1885 sull' *Italia Artistica* diretta a Torino da Pier Luigi Gelmi, ma anche dalla sua stesura di un canone italiano che seppur eclettico –un coacervo di naturalismo, verismo, romanzo sociale, narrativa popolare e generi di consumo– tuttavia segnalava con precisione i propri paradigmi: Verga e D'Annunzio, De Amicis e Rovetta, Scarfoglio, Farina, Capuana, Serao, Paolo Ferrari, Mantegazza... cioè i rappresentanti dell'arte moderna, che avevano aderito ai postulati del positivismo rigettando le astrazioni idealizzanti e appropriandosi di generi e forme congeniali a un fruitore allargato. Senza volgarità però, e senza cedimenti ai desideri di banalizzazione del pubblico di massa. Troisi s'appellava al loro magistero respingendo gli allettamenti delle "porcherie di romanzi fabbrica Reichebourg-Montepin, di cui rigurgitano le appendici dei piú diffusi giornali"; La reprensione del goriziano investe qui direttamente due nomi emblematici della narrativa d'evasione, di cui il secondo fu vero campione: Aymon de Xavier Montépin, tra i capostipiti del genere dei "misteri di corte", autore prediletto insieme con la Invernizio dalle giovani operaie di

Milano;[8] soprattutto egli seguiva l'insegnamento zoliano, alimentando i contatti con "l'illustre maestro", il quale da parte sua ebbe modo di apprezzare la lunga novella del friulano, "Idillio funesto",[9] e a cui lo stesso dedicò i quattro atti di *La contessa Silvia*. Il dramma in quattro atti e un prologo scritto a Capri nel 1884 fu respinto dagli impresari per il contenuto spinto e il crudo realismo di alcune situazioni e scene, ispirate a un fatto di cronaca nera e al conseguente clamoroso processo svoltosi a Genova.[10]

[8] Secondo i dati offerti dall'inchiesta *I libri più letti dal popolo italiano*, curata dalla Società Bibliografica Italiana di Milano, 1906, pp. 11-12, cit. da G. Ragone, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in *Letteratura Italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. II, *Produzione e consumo*, p. 757.

[9] Tradotta in spagnolo con l'intestazione di *Idilio funesto* dal socialista redattore di *El Pueblo* Alfredo Torcelli, già distintosi come traduttore di studi scientifici di metodo darwiniano, l'opera raggiunse nel 1906 la quinta edizione (di cui un esemplare è conservato nella Biblioteca Nazionale madrilena) e fu ristampata a Buenos Aires per conto dell'illuminato editore Peuser. Questi nel 1890 aveva inserito in catalogo anche il racconto troisiano –in precedenza sull'*Indipendente* di Messina e sull'*Eco de Córdoba*– *Carne perdida*, prefato dallo scrittore "razionalista" boliviano di nascita Eduardo Wilde, uno dei letterati *malditos* del Sud-America, collaboratore insieme con l'italiano di *El Nacional* e soprattutto promotore e realizzatore, da ministro dell'istruzione nel 1882, della riforma scolastica obbligatoria e laica. Ovvero un intelletuale di punta nell'Argentina di fine secolo. Wilde aveva difeso Troisi allorquando per il suo scandaloso bozzetto "Zizi" pubblicato sull'*Eco de Córdoba* era stato richiesta addirittura la distruzione sul rogo. A Barcellona l'idillio fu impresso con i torchi di Maucci, e non è da trascurare la circostanza che questo editore, che stampò molti scritti del friulano, pubblicasse a Genova nei primi anni del Novecento il libro *Odio, vida yamor* di Pietro Gori, rappresentante del pensiero anarco-socialista importato in Argentina da molti italiani (per cui cfr. H. Mancuso e A. Minguzzi, *Entre el fuego y la rosa. Pensamiento italiano en Argentina: utopías anarquistas y programas socialistas. 1870-1920*, dove però il nome di Troisi non figura). L'*Idillio* appena composto fu inviato in dono a Zola, il quale a sua volta rispose con una lunga lettera elogiativa accompagnata dall'omaggio di alcuni volumi, da Parigi, 25 maggio 1888. Al maestro del naturalismo Troisi dedicò la corposa disamina *Zola y Dreyfus. Naturalismo y Decadentismo*, Córdoba, La Italia, cinque ristampe dalla *princeps* del 1898 al 1902 (non è certa –e in ogni caso irreperibile– un' edizione italiana intitolata *Naturalismo e Decadentismo*), con cui intervenne nella polemica sul razzismo in Francia e sulle battaglie politiche e letterarie accese dal *J'accuse* zoliano.

[10] Dopo mille contrarietà e un tentativo di rappresentazione al Teatro Principe Amedeo di Sanremo, con la Compagnia Italiana di Pietro Rossi (attrice Laurina Marini) nel giugno 1886, abortito nonostante i buoni uffici di quanti, come il direttore del foglio ligure *Lo Scoglio*, avversavano l'imperante moralismo, la

Proprio la lunga missiva stilata a Córdoba nel settembre 1892, destinata a Zola e premessa al dramma edito a diciotto anni di distanza dalla redazione originaria, ci fornisce a un tempo un movimentato spaccato autobiografico dai caldi accenti parenetici, il piú perspicuo intervento che Troisi abbia mai formulato a chiarimento della sue preferenze e persuasioni di poetica, e un documento pregnante del pensiero politico e dei suggerimenti artistici polimorfi ma convergenti che circolavano tra gli "eroi della soffitta" (cosí rubricati da Giuseppe Aurelio Costanzo) al tramonto del secolo decimonono.

Offrendo il proprio lavoro al vate del naturalismo, *auctoritas* indiscussa anche nella penisola,[11] il discepolo esordiva con una dichiarazione d'intenti, prefiggendosi di "ritrarre con la maggiore verità possibile, un fatto umano, adattandolo al teatro", un proclama che riprendeva testualmente gli enunciati zoliani; e continuava con la ricostruzione puntuale dell'accidentato percorso compositivo, editoriale e teatrale della *Contessa Silvia*: "un dramma lavorato con amore e coscienza [...] di un verismo incontrastabile, d'un' analisi fine, sottile, appassionata". Nella prefazione Troisi trascrive la sua lunga requisitoria "Sull'arte drammatica italiana" apparsa sul *Torneo Letterario* di Porto Maurizio il 15 aprile 1886, in forma di lettera aperta a Tito Mammoli dell' *Ateneo Italiano*. "Sull'Arte" costituisce una prima messa a punto della poetica dell'estensore, che si inserisce nelle problematiche ampiamente discusse dalla pubblicistica dell'epoca (Troisi fa esplicito riferimento agli articoli ospitati sull'*Italia Artistica*), dove la trattazione dei temi forti messi in luce dal realismo positivista era bollata di morbosità dalle anime belle dei "platonici", dei "cachettici ed eunuchi difensori" del convenzio-

pièce fu portata in scena solo con tagli consistenti e solo tre anni piú tardi, l'11 giugno 1889, dalla Compagnia Italiana di Luigi Roncoroni (interpreti la Zangheri, De Sanctis, Zoli e Roncoroni) nel Teatro Progreso, a Córdoba. In questa città il dramma fu edito in italiano tre anni dopo da La Minerva, 1902 (esiste altresí la versione spagnola di Julio Pardo Bazán, *La Condesa Silvia*), e anche a Barcellona e a Buenos Aires, da Maucci (in alcuni repertori si dà notizia di ben tre edizioni italiane e di una pubblicazione in appendice su *El Tribuno* di La Plata, tradotta in castigliano da Torcelli). Nella veste linguistica castigliana fu portata al Teatro Argentino di Buenos Aires, il 23 settembre 1907, dalla compagnia Serrador-Mari con musica di Eugenio de Alarcón. Cenni critici e stralci di recensioni e corrispondenze apparse su molti giornali argentini sono riuniti in calce all'edizione 1902 e costituiscono una preziosa documentazione sulle vicende dell'opera e sull'accoglienza che ricevette.

[11] Per la diffusione delle idee zoliane in Italia, cfr. E. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, in particolare il saggio "'Zolismo', naturalismo e verismo".

nalismo, che "pretendono [...] di educare il popolo al buono e al bello". L'arringa difensiva dello scrittore si infuoca di sdegno contro i benpensanti i quali "non tollerano nel teatro la scuola verista e ci chiamano bugiardi, falsificatori e persino canaglie, accompagnati nella loro protesta dai corifei dell'arcadia, dagli efori dell'idealismo idiota, dagli isterici e dai neurotici, che vorrebbero l'arte relegata al passato, furiosi d'ogni innovazione, d'ogni battaglia che si inizia in nome della scienza, del progresso e dell'Umanità". Il drammaturgo insisteva sulle resistenze opposte dai capocomici alla rappresentazione di un testo punteggiato di "troppe sudicerie", infatti essi temevano colpisse il comune senso del pudore delle platee borghesi a cui Troisi non lesinava epiteti forti ("crasso" era per lui lo spettatore, come "nemico" era stato per Praga il lettore nel "Preludio" a *Penombre*, 1864), disprezzandone la predilezione per il "cumulo di passioni, di contrasti [...] soggetti irrazionali, i quali sappiano con l'artificio strappare le lagrime, [...] mettere un fremito nel mondo borghese che ama le sensazioni"; atteggiamento peraltro scontato in chi, tra i romanzi, "ti preferisce Onhet, Hennequin, a Zola, a Goncourt; va in sollucchero al *Maître de Forges*, e disprezza *Thérèse Raquin*; si diletta ai *Dominos roses* e non sa intendere né ammirare *Chérie*". Pungente era la sua disapprovazione per la degradazione del gusto percepibile nello strato piccolo borghese, in particolar modo femminile, appagato dall'appendicistica piú logora, come l'opera di Georges Onhet, autore nel 1882 del *Padrone delle ferriere*, che fu un vero *best seller* dell'epoca,[12] e plaudente alle *pochades* piú triviali di Alfred-Néoclès Honnequin, l'ideatore del moderno *vaudeville* con *Les dominos roses* (1876, di cui fu coautore con Delacour).

Le peripezie teatrali della *Contessa Silvia* si intrecciavano dunque con l'autodifesa dell'autore realista e con le aggressioni dei censori determinati ad arginare l'arte imputata di licenziosità di cui egli si faceva invece banditore. Nella resistenza dell'*establishment* politico-culturale risiede la motivazione dell'iniziativa poliziesca lamentata dallo scrittore che ne fu vittima: nel corso della conferenza di chiusura di un ciclo svoltosi tra Milano, la Riviera ligure e la Costa Azzura, durante il quale Troisi aveva vigorosamente predicato il vangelo zoliano a un uditorio ora perplesso ora dissenziente ora cautamente disponibile, "fui messo dentro dal delegato di pubblica sicurezza, un 'arcadico di prima forza' con velleità letterarie, e stetti cinque ore in gabbia". Si trattò di un errore, come spiegò la polizia, o di un gesto

[12] Cfr. *I libri piú letti dal popolo italiano*.

intimidatorio? In ogni caso, l'episodio suscitò le proteste della stampa piú libera (dalla *Gazzetta Piemontese* al *Caffaro*, al *Pensiero di Nizza* a *L'Epoca*) e costituí per Troisi un'esperienza carceraria ulteriore ma non ultima, se lo ritroviamo il 10 marzo 1901 nelle prigioni del Cabildo di Córdoba, dove vergò un *postscriptum* all'epistola-prefazione della prima stampa della *Contessa*, da decifrare come una vera e propria una palinodia con la quale egli ripudiava le modifiche, le destituzioni e le varianti introdotte nel dramma della giovinezza al solo fine di evitare l'ostracismo degli impresari e di renderne possibile l'allestimento. Egli adesso –all'alba del secolo ventesimo, quando finalmente la "scuola luminosa" del naturalismo "è signora poderosa e riverita del teatro contemporaneo"– rimpiangeva di aver compromesso l'energia innovativa di cui era intrisa l'opera rendendola a suo dire degna (e qui il canone in precedenza elencato è ribadito e coerentemente ampliato) dei drammi di Ibsen (*Gli spettri*), di Marco Praga (in particolare *Infedele*, *Magdala*, *Le vergini*, *L'amico* e su tutti *La moglie ideale*), di Giacosa (*Come le foglie*); gli ultimi, insieme con Rovetta, componenti della triade apicale della commedia borghese degli anni Novanta.

Il capitolo del lungo conflitto tra lo scrittore e la censura comprende ancora un paragrafo: ormai stabilitosi in Argentina, egli portò in palcoscenico *La bandera roja*, quattro atti sulla rivoluzione bolscevica del '18 composti con lo psuedonimo di Dr. Trinitus, in collaborazione con il torinese-argentino César Luis Pelazza, interpretati al teatro Excelsior di Buenos Aires nel dicembre 1919 dalla compagnia di Diego Piacentini, ma presto proibiti dalla polizia che irruppe in teatro durante la dodicesima serata, interrompendola.[13]

Il netto rifiuto opposto dagli impresari teatrali alla *Contessa Silvia* è comunque perfettamente comprensibile data la scabrosità della trama, dall'adulterio all'adescamento di una fanciulla da parte di un prete, dalla condivisione della stessa donna da parte di due fratelli (si trattasse almeno di "due cugini", invocava un regista!), alla pittura di una casa di piacere –della cui riproduzione l'autore si affrettava ad attestare la veracità, dal momento che il bordello raffigurato era un "ambiente dipinto dal vero, l'ambiente che io studiai a Messina quando ero soldato"–, dove l'eroina eponima era stata costretta ad abbracciare

[13] Gli autori ne curarono la versione in italiano per la collezione "Teatro popular" (*La bandiera rossa*, Buenos Aires, Danon, 1920, esemplata sull'originale spagnolo impresso a Buenos Aires, Moro & Tello); l'opera fu in seguito tradotta in russo.

ción",[17] guadagnando rispetto e acquisendo notorietà presso il popolo che lo aveva accolto assegnandogli incarichi di rilievo: fu funzionario e dirigente nella pubblica amministrazione prima,[18] poi docente nelle cattedre di italiano, castigliano e geografia negli istituti superiori. Anche in Argentina tuttavia, almeno inizialmente, l'ostracismo per le sue scelte letterarie volte a liquidare il "rancidume del passato" si

dati dal primo tomo dell'anagrafe curata da Ana María Candelaresi e María Teresa Monterisi, *La presencia italiana en la ciudad de Córdoba 1869-1895*,, che abbiamo consultato presso l'Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires). Ancora a Córdoba Troisi fondò *El Europeo*, *Il Corriere d'Italia*, il quotidiano *El Intransigente* (dove caldeggiò la candidatura presidenziale del democratico Roque Sáenz Peña), diresse *La Patria Italiana* e *La Sera*. Fu chiamato a Tucumán nel 1893 dal governatore Próspero García, vi diresse *La Opinión*, e scrisse il saggio *La revolución tucumana. Episodio de la guerra civil* (Tucumán, Del Frate y Marini, 1893; l'anno seguente, Córdoba, La Italia); nel 1894, a Salta, su invito del governatore Delfín Leguizamón, creò e guidò il foglio liberale e democratico *La Actualidad*. Dal 1927 fu alacre animatore dell'*Italia del Popolo–La Italia del Pueblo*, organo bilingue degli italiani democratici argentini, dalle cui pagine continuò a difendere gli ideali democratici e le posizioni dei repubblicani meritando, nei commossi ed enfatici necrologi che in gran quantità lo celebrarono, ogni riconoscimento per "una vida que no se doblegò ante la tiranía civil o el despostismo fanàtico" (*España Republicana*, 17 giugno 1945) e l'appellativo di "combattente magnifico della Libertà". Una lotta che lo vide prendere partito contro il fascismo e contro le ambiguità del separatismo siciliano dell'immediato secondo dopoguerra, intento a ribadire la sua solidarietà con le "giuste e sante rivendicazioni" della classe operaia e a rinvendire l'eredità di Garibaldi, decantato "apostolo illustre e spada invitta del Risorgimento italiano" in una lettera all'amico siciliano Salvatore Di Stefano, membro della società garibaldina di Ciudadela Unione Italiana, spedita da Buenos Aires, 4 dicembre 1943. Nella compagine dell'emigrazione italiana nell'America del Sud, Troisi acquisí dunque una grande visibilità di intellettuale progressista e promotore di inziative culturali nei circoli della metropoli argentina, fino alla morte avvenuta nella capitale il 16 giugno 1945. Troisi affrontò inoltre argomenti più generali di carattere politico intervenendo su *L'avvenire della scienza criminale*, Messina, tip. Messene, 1883 (in qualche scheda sono indicate anche un'edizione nizzarda, Del Porto, e una in spagnolo *El porvenir de la ciencia criminal*), e su *L'anarchia in azione*, San Remo, Profumo (di cui risultano un'edizione nizzarda di Del Porto del 1886 e una non reperita traduzione, *La anarqula en acción*).

[17] Cfr. T. L. Foppa, *op. cit.*, p. 663.

[18] Il presidente José Figueroa Alcorta lo mise a capo della Receptoria de Rentas del Puerto della capitale; il successore, Roque Sáenz Peña lo inviò in missione in Italia per risolvere l'incidente sanitario italo-argentino, e qui Vittorio Emanuele III lo decorò Cavaliere della Corona; il presidente Hipólito Irigoyen lo nominò ispettore ai Correos y Telecomunicaciones, sostenendolo nell'opera di creazione della Biblioteca, del Museo Postal, dell'Hall de Extranjeros e

ripropose e si aggravò, raggiungendo i limiti dell'insulto: "i miei lavori dovevano sembrare bestemmie, [fui] bersaglio di attacchi spietati. Certuni mi trovavano un *parvenu*, altri un porco, altri un corruttore, altri ancora un pazzo [...], maniaco, asino". Mentre egli si autopercepiva e si effigiava come l'alfiere di un progetto culturale e artistico "in cui ci sarà dato portare nella società, la vita vissuta, le nostre debolezze e le nostre nobiltà, l'essere reale in una parola, con i suoi magnanimi sacrifici, le sue sante abnegazioni e le passioni sozze, bestiali, brutali".

In verità le condizioni culturali della nazione apparvero all'italiano appena sbarcato di una desolante arretratezza e povertà: ad eccezione della capitale e di Córdoba, nelle altre province era ancora dominante la passione per le sorpassate forme dell'arte barocca e, soprattutto, il laico Troisi non poteva passare sotto silenzio il capillare controllo ecclesiastico che escludeva dalla lettura i libri di Lamartine, Sue, Hugo, tacciati di immoralismo; addirittura, *El Porvenir*, "organo dell'oltramontanismo fautore della resurrezione del rogo inquisitoriale", predicava la necessità di correggere i costumi teatrali proibendo la rappresentazione di *Suor Teresa*, *Suicidio*, *Un duello*, *Fedora*, *Bebé*... e di altre commedie di Dumas e Ferrari perché "immonde" e "dannose".[19] In siffatta situazione Troisi non aveva tentennamenti nell'asserire "soy naturalista impenitente y no cambiaré nunca" nella prefazione ai *Cuentos fantásticos*, la silloge con titolazione tarchettiana del 1893.[20]

I *Cuentos* concludono la carriera di narratore di Troisi, il quale d'ora in avanti affronterà esclusivamente la prosa argomentativa saggistica, la forma teatrale e piú raramente la poesia. Prima dei *Cuentos*, nel lontano 1881, Troisi aveva saggiato il filone del fantastico antropologico con la leggenda iberica *Vendetta di zingari* (Rieti, tip. Faraoni, indi tradotta e inclusa nei *Cuentos*); successivamente continuò

inviandolo in delegazione in Spagna, dove fu insignito dell' Orden de Comendador de Isabel la Católica dal re Alfonso XIII. Questi episodi certificano l'apprezzamento riservato allo scrittore e il prestigio da lui raggiunto.

[19] Abbiamo ricavato gran parte delle citazioni –quando non diversamente precisate– dalla succitata introduzione alla *Contessa*.

[20] Editi la prima volta nel 1893 Córdoba, tip. Villafañe, La Italia (alcuni elenchi delle *Obras* troisiane li danno come stampati in origine a Barcellona da Maucci, e altri ancora a Córdoba da La Minerva), poi i *Cuentos* uscirono nel 1905 per i tipi di Maucci contemporaneamente a Barcellona e a Buenos Aires, in una "Nueva edición" da cui citiamo.

a dissodare i domini dell'ultraterreno e del paranormale in *El bandolero del Peñasco* (Córdoba, La Minerva, 1893); ma è nelle novelle e leggende dei *Cuentos* che troviamo la casistica del meraviglioso soprannaturale, della favola, dell'*horror*, dei fatti inverosimili o incomprensibili, piú completa a livello contenutistico e meglio rifinita sul piano formale. È tuttavia necessario fare una postilla alla "Carta a Marta" diretta a un'amica d'infanzia, che è la premessa in cui il narratore delucida e giustifica i moventi della sua adesione allo statuto fantastico:

> Los históricos idealistas y los rómanticos nos acusan de que por falla de *fantasía*, de imaginación, no *sabiendo inventar* como los novelistas de la época victorhuguiana y del segundo imperio, buscamos lo que tiene de inmundo la sociedad para pintar nuestros cuadros que se sostienen únicamente por lo soez de los colores.

Perciò, è l'ansia di esibire la propria *vis* fantasticante a spingere l'indefesso proselite del naturalismo in direzione antirealista, tanto che egli si affretta a confinare la raccolta entro i limiti piacevolmente disimpegnati della letteratura d'intrattenimento, di cui omaggia i campioni: Anton Giulio Barrili, Salvatore Farina e la Marchesa Colombi, tanto graditi al destinatario di fine secolo e altrettanto abili nella gestione stilistico-retorica della narrazione;[21] d'altro canto avalla la sua operazione additando il testo di riferimento "de este librito" da lui modestamente relegato nel cantuccio della lettura amena in Zola, ma è rimarchevole che egli rimandi ai *Contes à Ninon* del 1864, ancora intrisi di echi tardoromantici).

Il florilegio consta di sedici prose di differente lunghezza suddivisibili in quattro blocchi, distinti per nuclei contenutistici e per registri formali: il racconto nero, con le consuete figure di danneggiamento, i fantasmi vendicativi, le infauste premonizioni ("Las costillas del muerto", "El espectro verde"); un congruo numero di *leyendas* storico-sentimentali (per lo piú casi infelici di ragazzi innamorati perseguitati da un fato ostile, come "La fiebre amarilla", "Venganza de gitanos", "La sirena de la fuente"), sempre a sfondo macabro o pauroso, ricavate dal patrimonio etnografico di diversi popoli –spagnolo, americano, indiano...– di cui si delibano antiche credenze e superstizioni; i *cuentos semi-fantásticos* ("El cuco"; "La

[21] Come ammette Troisi nelle righe introduttive agli *Scritti di uno scapigliato*, p.VI.

araña del diablo") nei quali è incrementata la vena malinconico-allegorica; le novelle di fate, maghe e sirene, che insieme con le *fábulas* con protagonisti animali e i *sueños* dalle cadenze oniriche, ("La libélula y la mariposa" e "El Hada Blanca"), stimolano la "sospensione dell'incredulità" consentendo ai lettori di varcare la frontiera del reale per addentrarsi nella giurisdizione del trascendente. Nell'ultimo *sueño*, che suggella il libro, le interferenze tra i due elementi della diade realtà-sogno sono tali da autenticare una esegesi psicanalitica dell'ambigua entità che si aggira tormentosamente nell'inconscio dell'io narrante;[22] in quest'ottica, "El Hada" è la prosa piú avvincente di tutta la raccolta, scandita com'è sulla tastiera metanarrativa dell'inquietante fantastico interiorizzato (quasi un'anticipazione dei dialoghi tra i personaggi e il loro autore su cui Pirandello si sarebbe diffuso di lí a poco[23]), che mette in primo piano il soggetto novecentesco, dimidiato e nevrotico:

> Tuve vergüenza de mi sueño extraño, fantástico, y una sola figura quedó de él: el Hada Blanca. El Hada Blanca no era una visión, sino una realidad... que me perseguía hasta en el sueño, que me había robado la paz... y yo la quería, la amaba, sabiendo que ella se reía del poeta [...]. Maldito sueño, maldita Hada Blanca, que sarcástica, malvada, sin piedad, me perseguías... y cuando estaba ya despierto, con las pupilas abiertas, venías a tentarme, a torturarme.

In quanto ai testi appartenenti al sottogenere della *leyenda*, qui di gran lunga il piú frequentato (otto su sedici), carata su modalità espressive che accentuano magia e arcane corrispondenze, essi autorizzano l'accostamento per ispirazione, contenuti e figure attanziali tra queste pagine troisiane e le analoghe *Leyendas* del romantico spagnolo Gustavo Adolfo Bécquer, apparse postume in volume nel 1871, che si giovarono di una diffusione tanto estesa da renderne credibile la diretta conoscenza da parte di Troisi.

Tra i *Cuentos*, merita una chiosa "El gato blanco": orribile, feroce, satanico, il gatto succhia di nascosto il sangue di un neonato finché il

[22] Un intelligente *excursus* sulla letteratura del sogno è dipinto da S. Lanuzza, *I sognAutori. Trame, linguaggi, scritture della notte*.

[23] Nei racconti, a partire da "Personaggi", del 1906, "Tragedia di un personaggio", 1911, "Colloquii coi personaggi", 1915, fino al dramma dei *Sei personaggi in cerca d'autore* del '21.

padre scopre la causa del fatale deperimento del figlioletto, comprende che dietro l'animale si nasconde un personaggio demoniaco e, smascherando la strega che realizza la sua metamorfosi bestiale mediante filtri segreti, salva il figlio da sicura morte mentre la colpevole viene giustiziata. L'interesse della novella risiede nel recupero del titolo e del segno malefico del felino protagonista da uno dei piú celebri *tales* di Poe, "The black cat" (testo anteriore di un altro racconto di artista "scapestrato", "Il gatto nero" compilato nel 1868 da Ghislanzoni);[24] l'aggettivazione coloristica antitetica dell'intestazione troisiana non occulta il modello topico, peraltro reperibile anche nel primo dei *cuentos*, che vede in azione per l'appunto un "gato negro" sotto le cui spoglie si cela il diavolo Molock.

I terrori, i responsi sibillini, i profetismi apocalittici, i mostri generati dal sonno della ragione, che sembrerebbero ricondurre al maestro americano della *dark tradition*, hanno perduto però i loro raccapriccianti colori in queste prose che ci consegnano un fantastico addomesticato, oscillante tra realtà e sogno, piegato verso il favolistico, pertanto non esenti da indugi descrittivi, dalle gradazioni della tenerezza sentimentale e da trapassi gradevolmente umoristici. Troisi propende piuttosto per le bizzarrie dell'inspiegabile e per il rilassato compiacimento affabulatorio, senza riuscire ad evitare cadute nel bozzettismo, indugi nel moralismo dell'*exemplum* e abbandoni ai languori dell'effusione lirico-elegiaca, screziata di pallide tinteggiature gotiche, in particolare laddove recupera il motivo del "mostro" orrido d'aspetto e delicato di sentimenti come in "El cuco", essere mostruoso plasmato sul Quasimodo victorughiano.

Solo in due casi il fattore macabro si carica di terrificanti risvolti luciferini: nel *cuento* incipitario ("Las costillas") oggetto della narrazione è un caso di cannibalismo; nella lunga leggenda iberica del secolo XVI, "Verganza de gitanos", è invece esposta con duro realismo la perversione necrofila.

Ma la narrazione di inammissibili infrazioni di tabú culturali e sessuali non basta a riscattare la banalità delle soste troisiane nel distretto delle leggende storico-sentimentali, estrema propaggine della novella medievale in prosa o versi tramata di soprannaturale frequentata molti decenni prima; quella stessa che fin dal 1817 Leopardi, discorrendo della poesia romantica, aveva rigettato deridendone il corredo di "stermini subbissi orrori diavolerie strabocchevoli", e a

[24] È uno dei *Racconti incredibili* (Milano, Ufficio Generale di Commissioni ed Annunzi, 1868).

cui nel 1823 Alessandro Manzoni aveva definitivamente sottratto legittimità morale e valenza artistica, liquidandola nella famosa lettera a D'Azeglio come un "guazzabuglio di streghe e di spettri".

Bibliografia

CANDELARESI Ana María , María Teresa MONTERISI, *La presencia italiana en la ciudad de Córdoba 1869-1895*. Córdoba, Consulado General de Italia en Córdoba, 1989.

CROCE, Benedetto, *La letteratura della Nuova Italia*, vol. V. Bari, Laterza, 1943[2].

FOPPA, Tito Livio, *Diccionario teatral del Rio de la Plata*. Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis, 1961.

GHIDETTI, E., "'Zolismo', naturalismo e verismo", *L'ipotesi del realismo*. Milano, Sansoni, 2000.

LANATA, Jorge, *Argentinos*. Buenos Aires, Ediciones B, 2002-2003.

LANUZZA, S., *I sognAutori. Trame, linguaggi, scritture della notte*. Viterbo, Stampa Alternativa, 2003.

MANCUSO H. e A. MINGUZZI, *Entre el fuego y la rosa. Pensamiento italiano en Argentina: Utopías anarquistas y programas socialistas. 1870-1920*. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 1999.

MARIANI, G., *Storia della Scapigliatura*. Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967.

PETRIELLA, Dionisio, e Sara Sosa MIATELLO, eds., *Diccionario biográfico italo-argentino*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1976.

QUADRIO Emilio, *Realismo in arte*. Milano, Galli e Omodei, 1877.

RAGONE, G., *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in Alberto Asor Rosa, a cura di, *Letteratura italiana*, vol. II, *Produzione e consumo*.

Pragmática y literatura: un análisis cognitivo del primer párrafo de *Baol* de Stefano Benni.

SABINA LONGHITANO
Universidad Nacional Autónoma de México

El debate sobre la naturaleza y las características de la literariedad ha sido abordado desde muchos puntos de vista; sin embargo, muy poco se ha dicho sobre el cómo y el por qué percibimos la literariedad e interpretamos ciertos textos, y no otros, como textos literarios, y qué es lo que disfrutamos en ellos y por qué, desde un punto de vista cognitivo.[1]

Lo que aquí pretendo hacer es anclar el discurso sobre un texto y sus características formales y estructurales a una teoría de la comunicación como parte de la cognición humana, a partir de la consideración de que cualquier texto (oral o escrito) tiene el objetivo de comunicarle algo a un lector.

Me parece fundamental integrar estas dos perspectivas, la pragmática y la literaria, para dar al análisis de la comunicación e interpretación literaria una base cognitiva sólida y vincularla con una teoría cognitiva de la comunicación humana, buscando una explicación psicológica, no formal, de los procesos que permiten la expresión y la interpretación literaria, y que puedan decir algo sobre su peculiaridad.

El texto que voy a analizar es del tipo comúnmente definido como literario. Mi intención no puede ser la de dar una cuenta absoluta de esta definición: por el momento la asumo como hipótesis de trabajo para analizar cómo y por qué se llega a una *interpretación literaria*. Me propongo hacer un análisis de los mecanismos de interpretación literaria desde una perspectiva pragmático-cognitiva, basándome en la teoría de la Relevancia (de ahora en adelante abreviada en TdR), desarrollada recientemente por el antropólogo francés Dan Sperber y la lingüista inglesa Deirdre Wilson.[2]

[1] *Cf.* José Luis Guijarro, "¿Hay alguna posibilidad de descolgar la literatura de su gancho celestial?", p. 77.

[2] Me refiero a Dan Sperber & Deirdre Wilson, *Relevance*.

La Teoría de la Relevancia.

En la perspectiva de la TdR un texto, así como un enunciado, es la evidencia de las intenciones de su autor. Un texto literario no difiere radicalmente de otro tipo de texto o incluso de la comunicación verbal oral: son todos ejemplos de comunicación verbal ostensiva, abierta e intencional.[3] Un escucha o lector, al interpretar, necesita suponer que el comunicador no va a requerir de él esfuerzos excesivos o sin razón, y que, por otro lado, valga la pena interpretar su mensaje, y que el mensaje contenga alguna información nueva y relevante para él. En términos técnicos, cada mensaje lleva consigo una presunción de "relevancia óptima"[4] que origina expectativas determinadas en un escucha o lector, representando una evidencia de las intenciones de quien comunica: la cantidad de esfuerzo que estamos dispuestos a invertir en este proceso es proporcional a la cantidad y calidad de información nueva que esperamos obtener por medio de la interpretación. El resultado de la comunicación es una metarrepresentación significativa, es decir relevante, de los pensamientos de quien comunica. Esto permite a quien interpreta ampliar de alguna forma su entorno cognitivo. La TdR define "efectos contextuales" estos cambios significativos en el entorno cognitivo, que se recaban de la interpretación.

Quien comunica, por su parte, tratará de ser lo más eficiente posible para comunicar la información relevante tratando de evitarle al escucha esfuerzos de procesamiento excesivos, compatiblemente con sus objetivos comunicativos (el "qué", el contenido del discurso) y recursos expresivos (el "cómo", su estilo). El concepto de estilo comunicativo depende por un lado del contexto de interpretación y por el otro de las diferencias y preferencias individuales, que derivan

[3] La comunicación se define ostensiva y abierta cuando se comunica de forma clara a quien escucha la intención de comunicarle algo y/o una actitud hacia lo comunicado.

[4] En la comunicación, cada enunciado produce unas expectativas en cuanto a los efectos cognitivos en relación con los esfuerzos de procesamiento, definida como relevancia óptima. Un enunciado, en una interpretación dada, es óptimamente relevante si –y sólo si– es al menos lo suficientemente relevante para ameritar los esfuerzos de procesamiento de un escucha o lector, y es el más relevante posible dadas las habilidades y preferencias de quien comunica (Sperber y Wilson, *op. cit.*, p. 158). Este principio (que no es una máxima, como las de Grice, a la que se puede obedecer para optimizar la comunicación o que se decide violar) define las características mínimas y máximas de las expectativas de relevancia en la comunicación verbal.

de las capacidades, habilidades, visión del mundo, cultura de cada individuo con relación a los objetivos comunicativos, al contenido e intenciones de la comunicación.

No podría haber comunicación sin cierto contexto común: los interlocutores necesitan hacer hipótesis sobre qué sabe el otro, o sea qué información no es necesario explicitar y, a cambio, qué es lo que no sabe, y, por ende, qué es necesario comunicar explícitamente. El concepto de "contexto de interpretación" abarca, según la TdR, no sólo el entorno físico inmediato sino también todo lo que somos capaces de representarnos mentalmente como verdadero o probable al momento de la interpretación. Quien comunica necesita presuponer que quien escucha albergue en su contexto de interpretación los "supuestos contextuales" (es decir, la información previa, el conocimiento suficiente) mínimos necesarios para interpretar su mensaje, o, en caso contrario, tiene que comunicarlos explícitamente, haciéndolos manifiestos al escucha.

De este punto de vista, la interpretación de textos literarios tiene los mismos objetivos que la interpretación de cualquier otro texto: tener acceso a determinados efectos contextuales. Cuanto más alta la expectativa sobre su cantidad y calidad, tanto más grande será el esfuerzo que estaremos dispuestos a invertir en la interpretación. En este sentido, un texto literario tiene características particulares: de la lectura de un texto con calidad literaria, el lector espera "algo más" que de la lectura de otros textos, y, para tener acceso a este "valor añadido", está dispuesto a invertir un esfuerzo mayor en su interpretación.[5]

La variable del esfuerzo podría ser importante también con relación a la interpretación de textos con alto contenido de información técnico-científica, sin embargo, lo que es particular de los textos literarios es que de su interpretación podemos recabar un amplio abanico de inferencias, hacerlas interactuar con nuestros recuerdos y sensaciones (y entonces distinguir entre una lectura personal de un autor y una lectura crítica), reconocer cuáles son los objetivos e intenciones comunicativas del autor y ser capaces de separarlos de nuestras respuestas personales al texto.[6]

[5] *Cf.* A. Furlong, *Relevance Theory and Literary interpretation*. Especialmente Cap. 2, "Indeterminacy, Vagueness and Poetic Effects", p. 84-138.

[6] Para poder interpretar correctamente las intenciones comunicativas del autor, necesitamos albergar los supuestos contextuales mínimos que se presuponen en un lector. El contexto de interpretación de la comunicación literaria tiene sus propias características con respecto a la comunicación oral, en la que el contexto es en general más inmediato y con más elementos manifiestos para hablante y escucha.

Estos supuestos se colocan en un gradiente, desde lo más ciertos o probables (los que metarrepresentan las intenciones comunicativas de un autor) hasta los más personales, emocionales, vagos, que podemos disfrutar sin atribuirle al autor toda la responsabilidad por sus efectos, sabiendo que interactúan con nuestra experiencia personal y privada. El rango y la calidad de los efectos contextuales producidos por el lenguaje literario son más ricos y expresivos que los demás, más indefinidos, vagos, como intuyó Giacomo Leopardi;[7] al contrario, lo que nos esperamos a cambio de invertir nuestros esfuerzos interpretativos (que pueden ser notables) sobre un texto de naturaleza técnica, por ejemplo un manual de computación, es una información unívoca, precisa y muy referencial: descriptiva, en una palabra.

La raíz de la variación de referencialidad y expresividad en el lenguaje reside en dos funciones diferentes: el lenguaje puede tener una función simplemente referencial, descriptiva de la realidad, pero también una función definida por los filósofos del lenguaje como "función interpretativa". La diferencia entre función descriptiva y función interpretativa del lenguaje está basada en las funciones de "uso" y "mención" de un enunciado: un enunciado puede representar cualquier representación que se le parezca en contenido, ya sea en términos de condiciones de verdad, ya sea en virtud de semejanza o analogía de rasgos relevantes.

Un enunciado, entonces, representa descriptivamente el estado de condiciones que lo haría verdadero en términos de condiciones de verdad, e interpretativamente una representación que se le parece en contenido, interpretando algunos de sus rasgos relevantes para cierto objetivo comunicativo. En el primer caso, el enunciado se utiliza en virtud de sus condiciones de verdad para describir algo en el mundo, en el segundo, en virtud de su semejanza con algún otro enunciado.[8] Si comunicar es manipular metarrepresentaciones,[9] la intención informativa (descriptiva) es sólo una de las funciones de la comunicación; la posibilidad de usar cualquier expresión interpretativamente permite

[7] G. Leopardi, *Zibaldone*, 12 ottobre 1821 (1900-1901-1902); 12 dicembre 1828 (4426). *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, pp. 517, 1199.

[8] Sperber & Wilson, *op. cit.*, cap. 4.8, "Literalness and Metaphor", p. 231-236.

[9] En una comunicación normal entre adultos, quien interpreta el mensaje metarrepresenta los pensamientos del hablante como algo que el hablante pueda pensar que sea relevante para el escucha. Vista en esta perspectiva, la comunicación es un juego de representaciones, donde un comunicador necesita representarse, por un lado, su intención comunicativa y el contenido de su comunicación, y, por el otro, cómo este contenido puede ser relevante para el

comunicar otras intenciones y actitudes sobre lo que se está diciendo, además de poderse expresar por medio de analogía y no sólo de condiciones de verdad, como se hace en el lenguaje abstracto de la lógica.

La semejanza interpretativa opera como principio de significación en todo el lenguaje, y en particular en sus usos creativos como las metáforas y el lenguaje figurado en general, en los que la cantidad de "implicaturas"[10] comunicadas es mayor que la cantidad de implicaturas comunicadas por una interpretación más descriptiva o referencial del pensamiento. La comunicación, normalmente, está compuesta por un gradiente de implicaturas, desde las más fuertes, asumidas de forma clara y unívoca por el hablante como elementos indispensables del significado comunicado, hasta las más débiles, inferencias que se *pueden* derivar de un enunciado sin que el hablante las esté implicando fuertemente, cuya interpretación no es indispensable para interpretar de alguna forma el enunciado, pero lo enriquece y le añade nuevas dimensiones. En este caso, el escucha se asume parte de la responsabilidad de la interpretación de estas implicaturas, ya que quien comunica las implica de forma débil, las sugiere sin aseverarlas de forma clara y precisa.

La presencia de estas "implicaturas débiles" pone en marcha procesos inferenciales más sofisticados en búsqueda de relevancia, lo que implica más esfuerzo de procesamiento. Típicamente, observan Sperber y Wilson, las metáforas creativas comunican una amplia gama de implicaturas débiles, unas de las cuales serán más prominentes para la interpretación en un contexto dado.

escucha. Éste, por su parte, necesita metarrepresentarse la intención comunicativa del hablante y lo que el hablante haya podido pensar que sea relevante para él para poder interpretar su comunicación. Esto nos da la posibilidad de interactuar con los otros seres humanos interpretando sus expresiones verbales como reflejos de sus intenciones y de manipular las representaciones mentales de los otros modificándolas de alguna forma comunicando nuestras actitudes o intenciones de forma ostensiva.

[10] Según la TdR, la implicatura es resultado de un proceso inferencial. Hay muchos tipos de procesos inferenciales: los que rescatan el contenido explícito o explicatura; los que rescatan las implicaciones –lógicas, no cancelables–, correspondientes más o menos a la definición de Grice de implicaturas convencionales; y los que rescatan las implicaturas –no lógicas, cancelables–, seleccionando en el proceso aquellas informaciones previas (definidas como "supuestos contextuales") que puedan servir de premisas para una interpretación significativa, que genere nueva información (definida como "efectos contextuales"). Véase Sperber & Wilson, *op. cit.*, cap. 2, "Inference", p. 65-117.

Este análisis, que funciona para los usos figurados del lenguaje, no incluye la ironía: la TdR descarta la hipótesis clásica que la define como "implicar lo contrario de lo que se dice explícitamente". En cambio, la TdR analiza la ironía como una modalidad discursiva similar a la mención (o sea a la cita de algo dicho por alguien diferente del hablante) definida como "uso interpretativo ecoico", es decir, la interpretación (mención no literal) de un discurso atribuible a alguien diferente del hablante al momento de la enunciación, implícita (o sea: no atribuida explícitamente), y acompañada por una actitud implícita de disociación que le permite a quien comunica disociarse indirectamente del mismo contenido que está expresando: en otras palabras, se utiliza, como escribía Aristóteles, el lenguaje del adversario para burlarse de él. La TdR define este tipo de explicatura, o sea de comunicación explícita en la que se expresa una actitud de quien habla sobre su misma enunciación, como explicatura de orden superior.[11]

El texto.

En nuestro texto, *Baol*, de Stefano Benni, hay un narrador que provee información al lector como una evidencia de las intenciones del autor. Este personaje es también el protagonista, el héroe de la historia. La actitud del narrador es irónica, y tiene una función satírica. Hace un uso ecoico de lo que comunica, ya que no sólo no lo suscribe, sino que se burla de él, comunicando, junto con el enunciado, su actitud de disociación de su contenido.

El narrador hace eco del discurso de un cierto tipo de personas para burlarse de sus razonamientos absurdos, hipócritas, demagógicos o cínicos; al mismo tiempo, ostenta una actitud de desapego, usando un tono de monólogo impersonal, neutral, aparentemente informativo, *matter of fact*: el análisis estilístico ayudará a definir estas características. La ironía es en este caso un recurso utilizado para fines satíricos: en la sátira el punto de vista del autor es ético, ya que expresa una actitud de disociación a partir de premisas morales hacia determinados aspectos de la vida social y política italiana, tomada como ejemplo paradigmático de cualquier sociedad occidental sin adoptar un tono moralista, ya que la ligereza de la ironía le permite sugerir

[11] *Cf.* Wilson & Sperber, *On verbal irony*.

sus críticas dejándole al lector una gran parte de la responsabilidad de su interpretación.

Del otro lado del texto est un lector que necesita tener cierto conocimiento de la sociedad italiana, en particular de su situación política que le permita tener acceso a ciertos supuestos contextuales, es decir, a la información necesaria para interpretar el texto. Si bien el autor hace manifiestos, es decir comunica explícitamente, algunos supuestos contextuales, otros necesitan formar parte del contexto de interpretación del lector.

Mi análisis quiere dar una explicación del mecanismo pragmático que lleva a un lector a recuperar las intenciones irónicas del autor; además, quisiera analizar los elementos textuales, formales y estilísticos que contribuyen a comunicar la ironía, haciéndola más expresiva o poderosa, ayudando al lector a reconocer y disfrutar la actitud irónica y enriqueciendo la interpretación de matices, gracias a los efectos de la comunicación vaga, rica de implicaturas débiles.

Considero que el nivel pragmático y el estilístico están ordenados según una jerarquía precisa, ya que el proceso pragmático responde a reglas cognitivas generales, y la formulación del texto, en cambio, responde a reglas estilísticas particulares, ligadas al contexto sociocultural, al género literario y a las decisiones del autor. Para tener sentido, considero que el análisis estilístico tiene que estar basado en una explicación más general del proceso pragmático de interpretación.

Los pensamientos, opiniones y enunciados de los que el autor hace eco implícitamente, con una actitud de disociación desenfadada y ligera, tienen que ser reconocidos por el lector como algo atribuible a alguien diferente del autor, a una persona o a un tipo de personas que el autor está ridiculizando, para ser disfrutados como irónicos. Mi intención es la de tratar de identificar la fuente de los puntos de vista de los que se hace eco, cómo interactúan entre ellos y cómo la actitud del autor puede ser reconocida por el lector.

Un elemento que ayuda al lector en el reconocimiento de la interpretación ecoica del autor es la presencia de incongruencias, generadas en el proceso de interpretación por un choque entre las expectativas provocadas por el contenido de la comunicación, que le da prominencia a ciertos supuestos, y los supuestos presentes en el contexto de interpretación del lector. Los supuestos más prominentes, definidos como supuestos de primer plano, fuertemente implicados en el texto, interactúan con el contexto de interpretación del lector, que ofrece un rango de supuestos de trasfondo que se derivan del

conocimiento enciclopédico del lector, su memoria, su universo de interpretación, y que el lector utiliza para interpretar el texto.

Como ha sido observado con respecto al procesamiento del discurso humorístico,[12] el cambio abrupto e inesperado de prominencia entre supuestos de primer plano y de trasfondo lleva al lector a hacer marcha atrás y seguir procesos de vía cerrada pragmática, que generan efectos humorísticos, como veremos en el análisis.

El resultado es una metarrepresentación más o menos fiel, por parte del lector, del significado que el autor quería comunicar. Para lograr la interpretación, hay que reconocer la intención comunicativa del autor, que, en este caso, es también la de convencer, en alguna medida, a su lector, a ver el mundo desde su propia perspectiva, y a compartir sus opiniones. El lector, a este punto, puede decidir qu hacer con esta representación, cómo metarrepresentarla, si disfrutarla o no –lo que depende mucho de la interacción de esta representación con su universo de interpretación, que incluye sus creencias–, si suscribirla y hasta qué grado, cómo evaluarla, etc.

En cuanto al aspecto estilístico/retórico, tratar de aislar los mecanismos estilísticos y retóricos usados por el autor para amplificar las cualidades expresivas y estéticas del texto, haciéndolo más agradable como algo que transmite efectos políticos adicionales dándole al lector la posibilidad de disfrutar de un conjunto más amplio de implicaturas débiles típicas de los textos con calidad literaria, aunque éstos no sean cualitativamente diferentes de la comunicación hablada cotidiana, que funciona esencialmente de la misma forma.

Esto no significa que un mecanismo estilístico pueda codificar la ironía *per se*, o ser específico del tono irónico; sin embargo, hay algunos rasgos retóricos y estilísticos que funcionan mejor, o que son más utilizados que otros en el discurso irónico, por el tipo de inferencias, especialmente inferencias débiles, que se pueden derivar gracias a sus cualidades expresivas y connotativas.

En otras palabras, el estilo se considera aquí como un asunto gradual relacionado con la finalidad, con el objetivo comunicativo: la diferencia entre el estilo de este artículo y el de la letra de una cumbia depende de la diferencia de situación comunicativa, que incluye los potenciales destinatarios, el contexto de interpretación, la realidad a la que se hace referencia en el texto, consideraciones culturales, idiosincrásicas, de gusto.

[12] *Cf.* Carmen Curcó, "Irony: Negation, echo and metarrepresentation".

En este caso, estamos frente a un texto literario que tiene rasgos de un género típicamente retórico como es la sátira, donde la ironía es usada básicamente como una forma de persuasión para tratar de cambiar el punto de vista del lector o, por lo menos, de manipular sus representaciones mentales sobre un tema público, político o social.

Análisis del texto

È una tranquilla notte di Regime. Le guerre sono tutte lontane. Oggi ci sono stati soltanto sette omicidi, tre per sbaglio di persona. L'inquinamento atmosferico è nei limiti della norma. C'è biossido per tutti. Invece non v'è felicitá per tutti. Ognuno la porta via all'altro. Cosí dice un predicatore all'angolo della strada, uno dall'aria mite, di quelli che poi si ammazzano insieme a duecento discepoli. Ce n'è parecchi in cittá. Dai difensori dei diritti dei piccioni alla Liga Artica. Siamo una democrazia.[13]

(Es una tranquila noche de Régimen. Las guerras están todas lejos de aquí. Hoy hubo sólo siete asesinatos, de los cuales tres fueron por equivocación. La contaminación atmosférica está dentro de la normalidad. Hay bióxido para todos. Sin embargo, no hay felicidad para todos. Cada quien se la quita a alguien más. Esto es lo que dice un predicador en la esquina de la calle, un hombre de aspecto apacible, de los que luego se matan junto con doscientos discípulos. Hay muchos de ellos en la ciudad. Desde los defensores de los derechos de los pichones hasta la Liga Ártica. Somos una democracia.)

Explícitamente, el texto dice que es una noche tranquila en un lugar y en una época donde hay un régimen. Una implicatura lógica es entonces que las noches de régimen pueden ser tranquilas.

Entre los supuestos contextuales que un lector necesita albergar está el que un régimen es un sistema de gobierno no democrático, por ejemplo un régimen fascista. El hecho saliente es que hay un choque entre el concepto de régimen y el concepto de noche tranquila. Más búsqueda de relevancia lleva a reconstruir la actitud del autor sobre su enunciación: "Alguien que no es el narrador piensa que las noches de

[13] Stefano Benni, *Baol. Una tranquilla notte di regime*, p. 15. La traducciones son mías.

régimen puedan ser tranquilas." Se trata de una interpretación ecoica, ya que el narrador está expresando rechazo hacia el enunciado interpretado.

El tono de todo el párrafo, desde el inicio hasta el final, es informativo, sus estructuras sintácticas y discursivas sugieren una intención comunicativa seriamente referencial. En este sentido hay un elemento paródico: se imita un texto informativo neutral. Podríamos volver a escribirlo sustituyendo los elementos incongruos con elementos más congruos, normales, banales, como sigue:

> Es un tranquilo viernes por la tarde en las oficinas del Jefe de Gobierno del Distrito Federal. Después de todo el trabajo habido en la semana, hoy hubo solo siete llamadas, de las cuales tres se habían equivocado. Los índices de criminalidad están en los límites de la normalidad. Hay seguridad para todos.

La palabra "Régimen" (la mayúscula en el texto refuerza el significado de la palabra) sitúa al lector en un contexto de un gobierno no democrático, donde hay censura, un manejo parcial de la información para manipular la opinión pública y la misma imagen pública del régimen, una relación represiva del gobierno con sus ciudadanos. Hay un gradiente de implicaturas más y más débiles que cada lector puede rescatar como parte de su contexto de interpretación. Estos son los supuestos contextuales manifiestos por la palabra "régimen" junto con el conocimiento enciclopédico de un lector. Un lector italiano, además, asociaría muy fácilmente la palabra "régimen" con el fascismo que gobernó Italia de 1922 a 1943.

La presencia del adjetivo "tranquila" con referencia a una noche de régimen estimula más búsqueda de relevancia, haciendo que el lector se pregunte acerca del punto de vista del narrador. Esta afirmación inicial da la impresión que vivir en un régimen sea una situación normal y tranquila. La incongruencia entre "régimen" y "tranquila" nos puede dar un primer indicio de la intención irónica del autor (y de su narrador), de su actitud. Éste es un caso de polifonía, ya que la asociación entre "tranquila" y "régimen" no podría estar hecha por un opositor (quien no usaría "tranquila") ni por un sostenedor del régimen (quien acaso no lo describiría explícitamente como régimen).

Además, en el sintagma "tranquila noche de Régimen", el complemento "de Régimen" es usado como una especificación de calidad, como por ejemplo "noche de luna", "atardecer de agosto". Es una expresión, eficaz porque muy sintética, basada en una semejanza

interpretativa de tipo metonímico. Se está describiendo una noche típica en un país donde gobierna un régimen; la metonimia crea una imagen reforzando el tono casual y desempeñado del narrador irónico quien describe una situación extraña con un tono de aparente normalidad.

Los enunciados que siguen generan todavía más percepción de incongruencia, dando al lector más indicios sobre las intenciones del autor. El primero: "Las guerras están todas lejos de aquí" es indudablemente un enunciado cínico, que implica que sí hay guerras, pero eso no es importante mientras estén lejos del narrador y del régimen en que él vive. La relación sintáctica de coordinación entre este enunciado y el precedente no explicita el tipo de relación de significado entre las dos.

Lo que se comunica implícitamente es: "El hecho de que las guerras estén lejos es una evidencia de la tranquilidad de la noche de régimen": si el lector ha reconocido que se trata de una interpretación ecoica, como la del enunciado precedente, interpretará: "El autor/ narrador se disocia, burlándose, del tipo de personas que piensan que el hecho de que las guerras estén lejos es una evidencia de la tranquilidad de la noche de régimen". Además, el lector puede atribuir la interpretación ecoica hecha por el narrador: "El tipo de persona que piensa eso es un sostenedor del régimen".

La afirmación que sigue: "Hoy hubo sólo siete asesinatos, de los cuales tres fueron por equivocación" tiene unas implicaturas relevantes, como: "Siete asesinatos no son muchos, especialmente si consideramos que no todos fueron de propósito, así que los asesinatos 'verdaderos' serían sólo cuatro", ya que "las equivocaciones de personas, o las acciones cometidas por equivocación, son generalmente perdonables, poco graves, accidentes irrelevantes".

Este supuesto, comunicado por el texto, choca con supuestos éticos de sentido común como: "Un asesinato es siempre algo intencional: el asesino, aunque se haya equivocado, tuvo la intención de matar a alguien"; "Un asesinato es siempre algo muy serio"; "Las circunstancias atenuantes de una equivocación de persona no se pueden aplicar en caso de asesinato, heridas, daños graves e intencionales", etc. De este choque se deriva una implicación como: "La equivocación de persona, en este contexto, en lugar de funcionar como circunstancia atenuante hace más trágico el balance de asesinatos, aumentando entonces la ironía de todo el argumento". Por lo tanto, se construye una explicatura de orden superior, como: "El narrador se está burlando de quien puede argumentar que siete

asesinatos no son muchos, considerando que no todos fueron de propósito, así que los asesinatos 'verdaderos' serían sólo cuatro, como razón para afirmar que las noches de régimen pueden ser tranquilas".

Interpretación de todo lo precedente: la situación en un régimen no puede ser realmente tranquila; no puede haber tranquilidad si hay guerras, aun lejos; no es tranquila una situación en la que se piensa que siete asesinatos al día son una tasa normal, y que matar a alguien por equivocación es menos grave que matarlo de propósito (ya que ambos son hechos graves y muy trágicos, aunque su tragicidad reside en razones diferentes). El narrador quiere que el lector esté de acuerdo con él, y está tratando de convencerlo haciendo eco de un posible discurso de alguien que está de acuerdo con el régimen, y expresando una actitud implícita de rechazo y burla hacia su interpretación ecoica. Además, el narrador se está burlando de un discurso sobre la responsabilidad personal, común y atribuible a determinadas categorías de personas, que es el siguiente: algo hecho "de buena fe" o "por equivocación" es siempre menos grave que algo hecho de propósito. De esta forma, el narrador está implicando fuertemente que este tipo de argumento no se puede aplicar a un caso de asesinato.

Hay un choque entre supuestos de primer plano y de trasfondo; la idea de que hacer algo por equivocación es menos grave que hacerlo de propósito está relacionada con un punto de vista moral judío-cristiano sobre la culpabilidad y la responsabilidad personal. Este supuesto es bastante disponible, manifiesto, para cualquier lector italiano y, supongo, para cualquier persona occidental que haya recibido una educación aun mínimamente católica. Éste es un supuesto de primer plano, ya que está fuertemente implicado en el texto, pero choca con unos supuestos mucho más fuertes y sensatos que razonablemente hacen parte del conocimiento del mundo del lector, siendo principios morales bastante básicos.

En este caso, la ironía pone también en evidencia la naturaleza casual, arbitraria e insensata de las posibilidades de vida y muerte, y en este sentido se acerca al tipo de ironía definido por Muecke[14] como "ironía general": un aspecto de la vida –en este caso la casualidad y arbitrariedad de la vida y la muerte– presentado como inevitablemente absurdo, y por ende irónico de por sí, como una contradicción irremediable de la vida misma de la que todos somos víctimas potenciales.

[14] Douglas C. Muecke, *The Compass of Irony*, p. 180.

El primer enunciado del discurso sobre la contaminación del aire que sigue, parece a primera vista algo descriptivo, referencial, informativo. Sin embargo, el segundo enunciado hace que el lector haga marcha atrás, para darle un nuevo significado al adjetivo "normal".

El enunciado es: "La contaminación atmosférica está dentro de la normalidad". Los supuestos comunicados explícitamente son: "Hay poca (o nada de) contaminación en el aire si su cantidad está dentro de los límites normales, y no es suficiente para provocar daños a la salud de las personas, así que no hay que preocuparse, no estamos en una contingencia ambiental".

Pero el segundo enunciado comunica explícitamente que: "Hay bióxido para todos". El supuesto al que la formulación del enunciado le da prominencia es: "El hecho de que el límite de contaminación sea normal significa que hay bióxido para todos", así que: a) el "límite normal" no significa "poco o nada" sino "suficiente para todos"; b) si el nivel normal es bióxido para todos, entonces la abundancia de bióxido se presenta como una calidad de vida positiva, un servicio proporcionado por el régimen, algo satisfactorio, un beneficio para los ciudadanos, un signo de prosperidad, o, al menos, de normalidad.

Esta interpretación choca con supuestos de sentido común como: "El bióxido, aun en cantidad pequeña, perjudica la salud. Su abundancia es signo de un medio ambiente contaminado". La conclusión implicada es que un gobierno que presenta la abundancia de bióxido como algo normal y hasta benéfico para sus ciudadanos, está haciendo un discurso demagógico.

Después de la primera afirmación, el lector infiere que "hay poco (o nada de) bióxido en el aire", pero el procesamiento de las dos afirmaciones juntas implica que una tasa normal de contaminación significa que cada quien recibirá su cantidad diaria de bióxido como si eso fuera un servicio proporcionado por el gobierno a sus ciudadanos. El significado del primer enunciado, combinado con un conjunto de supuestos ligados a la idea de "índice normal", origina ciertas expectativas que se ven traicionadas en el segundo enunciado, que explota la expectativa de una conclusión sensata revirtiéndola. El resultado es una incongruencia, cuyo procesamiento debe de poner en marcha el proceso de recuperación de la explicatura de nivel superior: el narrador considera ridículo y absurdo que alguien pueda decir que un índice normal de bióxido significa que hay bióxido para todos.

Interpretación: el narrador le está atribuyendo al régimen un discurso irracional, implicando que el régimen explota procedimientos

lógicos de forma demagógica, dando una apariencia de lógica a un discurso contradictorio que da un valor positivo a la abundancia del bióxido en el aire en lugar de uno negativo, sobre la base que "índice normal" significa "suficiente para todos".

Este tipo de procedimiento me parece muy similar al discurso sobre la responsabilidad de los enunciados precedentes, que explota las inferencias que se derivan en la vida cotidiana sobre la base de principios comunes –en el primer caso– o juicios –como "normal"–, para mostrar indirectamente, a través de la ironía, que estos principios no se pueden aplicar a ciegas en toda circunstancia, ya que de ellos podrían derivarse conclusiones inaceptables.

El segundo caso es también un buen ejemplo de como el valor semántico de un enunciado depende totalmente del contexto, por el valor pragmático que se le asigna a los adjetivos como "tranquila" o "normal".

A este punto el texto hace un cambio en el tono del discurso, induciéndonos, en un primer momento, a pensar que ésta es la verdadera voz del narrador, es su punto de vista real que finalmente emerge: "Sin embargo, no hay felicidad para todos. Cada quien se la quita a alguien más". Aquí puede haber lugar una doble asignación de referentes: "todos", "cada quien", "alguien más" se pueden referir a la gente en la ciudad gobernada por el régimen o a la humanidad en general. El discurso parece abrirse a una visión más cósmica. La expectativa del lector, a este punto, puede ser: "¡Finalmente una voz crítica real y plausible!"

El principio del enunciado que sigue parece confirmar las expectativas del lector, sin embargo su conclusión las invierte: "Esto es lo que dice un predicador en la esquina de la calle, un hombre de aspecto apacible".

Las expectativas generadas por este enunciado, sostenidas por nuestros conocimiento del mundo y alentadas implícitamente por el narrador, pueden ser algo como: "Los predicadores son personas espirituales, deberían de tener un punto de vista profundo, moral, lleno de compasión hacia la condición humana". Por lo tanto el punto de vista del predicador podría ser el del autor, ya que la apariencia apacible del predicador significa que él es apacible, que es un hombre de paz, una persona paciente y sensible, diferente del cínico sostenedor del régimen que el narrador ha interpretado ecoicamente hasta el momento. La opinión expresada es atribuida explícitamente a alguien más, generando más expectativas sobre la fuente del enunciado. Un "predicador de aspecto apacible" puede bien expresar un punto de

vista plausible, verdaderamente moral, que podía bien ser el del narrador/autor.

Sin embargo, esto se revierte improvisamente con lo que sigue: "como los que se matan junto con doscientos discípulos". Este enunciado nos presenta el carácter apacible del predicador y su supuesta autoridad moral bajo una luz totalmente nueva, mostrando su comportamiento insensato. Se está comparando explícitamente al predicador de la esquina con el tipo de predicadores que se suicidan junto con doscientos discípulos, que, por supuesto, son ejemplo de un comportamiento destructivo y demencial, sin importar su apariencia ni lo que digan.

La conclusión implicada es que por esta razón no pueden ser ni un buen ejemplo de comportamiento ni una fuente de sabiduría: de hecho, lo que estos predicadores dicen puede engañar sobre sus verdaderas intenciones.

A este punto el lector puede rescatar la explicatura de orden superior, reconociendo que la atribución explícita del enunciado es ecoica, ya que comunica el rechazo del narrador, no hacia el contenido de la proposición mencionada, sino de sus implicaturas, por medio de su atribución a una fuente que carece de credibilidad y autoridad moral. La mención interpretativa de un enunciado sensato y su atribución a alguien, junto con la descripción de su comportamiento insensato, produce el doble efecto de desacreditar al mismo tiempo la proposición expresada como algo sin sentido en la realidad y su fuente: las personas que tienen una apariencia sabia, que parecen expresar ideas sabias y sensatas, pero luego usan estas mismas ideas para ser peligrosas y destructivas para ellas mismas y los demás.

Lo que sigue refuerza esta nueva interpretación colocando al predicador en un contexto bastante diferente, para inducir al lector a hacer marcha atrás y reconsiderar un indicio precedente, que podría haberle pasado desapercibido, o haber llevado inferencias demasiado débiles para ser tomadas en cuenta, y que ahora se vuelven relevantes: "en la esquina de la calle". El hecho de que el predicador se encuentre en la esquina de la calle refuerza la idea que es alguien de quien desconfiar, un charlatán. La esquina de la calle se convierte en el espacio de acción de varios ejemplares de la fauna rara que se puede encontrar en la ciudad: "Hay muchos de ellos en la ciudad. Desde los defensores de los derechos de los pichones hasta la Liga Ártica. Somos una democracia".

Es importante observar que a este punto la asignación de referencia tiene un papel crucial en la reconstrucción del significado del

narrador. La primera asignación crucial de referencia es la de "muchos de ellos" en el enunciado "hay muchos de ellos en la ciudad", que incluye las categorías enumeradas en seguida: "desde los defensores de los pichones hasta la Liga Ártica." Así, el predicador es parte de "ellos", una categoría muy vaga de personas raras que no se define precisamente, sólo se representa por medio de un rango que va de una categoría improbable a otra totalmente absurda. El narrador coloca al predicador (antes definido como "uno de los que se matan junto con doscientos discípulos") dentro de una nueva categoría, comparándolo con otros personajes y, de esta manera, expresando su actitud de burla hacia todos ellos. La asignación de referencia se apoya a elementos textuales: "uno de los que" en el enunciado "como uno de los que se matan" y "ellos" en "hay muchos de ellos en la ciudad".

La asignación de referencia en este caso es parte del procesamiento de la ironía. Sin embargo, los efectos de esta asignación de referencia son bastante indirectos, implicando, más que afirmando explícitamente, que el predicador es "uno de ellos" por medio de la comparación. De esta forma, se implica un rango mayor de inferencias débiles, que asumen más relevancia por medio de la categorización implícita del predicador dentro de un rango de personajes caracterizados por la cantidad ("hay muchos de ellos en la ciudad"), y por compartir unos rasgos raros y vagos, que se les asignan por ser miembros de la misma categoría.

El mecanismo retórico que se explota en "desde los defensores de los derechos de los pichones hasta la Liga Ártica" es él definido por la retórica clásica como *congeries*, un tipo de acumulación coordinada en donde la asociación desordenada de los elementos enumerados da el efecto de "un caos multicolor".[15]

El significado entendido por el narrador, a este punto, debería de estar representado por el lector como sigue: el narrador se está burlando de los predicadores de la calle, ya que pueden parecer razonables a primera vista, pero luego se matan con sus discípulos, mostrando un comportamiento insensato. Además, por medio de la comparación de los predicadores con otros personajes, como los defensores de los derechos de los pichones y los miembros de la Liga Ártica, y su clasificación en la misma categoría de gente, se deriva que el narrador se está burlando de todos estos personajes, representados como una fauna urbana lunática, incongrua y disparatada.

[15] Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, § 294.

Se pueden también derivar inferencias más débiles sobre la similitud entre los predicadores y los otros personajes: podrían, como el predicador, tener ideas aparentemente sensatas, pero una actitud incoherente; podrían, como el predicador, transformarse en personas peligrosas y destructivas para defender sus causas que parecen decentes, humanas, morales, etc.

Es importante observar que los predicadores de la calle existen de verdad y hacen parte de nuestro conocimiento del mundo; los defensores de los derechos de los pichones se pueden representar fácilmente como una parodia de ecologistas radicales, que deciden defender los derechos de unos animales cuya representación es ligada al concepto de parásitos de la ciudad. El pichón no es normalmente un animal al que se piensa en términos de derecho, sino de fastidio; además, la representación del concepto "defensa de los derechos" activa muchas categorías más "merecedoras" de los pichones: madres solteras, niños de la calle, minorías étnicas, animales en peligro de extinción, de granja, de laboratorio, etc.

Por lo tanto, la asociación del concepto "defensa de los derechos" con el concepto "pichones" genera una incongruencia que hace reconocer la ironía, con la construcción de una explicatura de orden superior como: el narrador piensa que es ridículo que pueda haber alguien que se ocupe de la defensa de los derechos de los pichones.

La Liga Ártica, en cambio, no existe y es algo difícil de representar si el lector no tiene acceso a unos supuestos contextuales bastante específicos: en la Italia del Norte, en años recientes, han nacido nuevos partidos o asociaciones que se definen Ligas (*Lighe* o *Leghe*), cuya ideología está basada en una supuesta identidad territorial, cultural, "racial", y en ideas racistas, xenófobas, separatistas y muy conservadoras. La ideología de las Ligas (cuyo miembro más importante era la Liga Norte) contrapone un Norte de Italia, lugar de todas las virtudes políticas, éticas y morales, a un Sur definido como corrupto, improductivo, un parásito que no merece beneficiarse de la riqueza producida y de los impuestos pagados por el Norte.

Si el lector tiene acceso a estos supuestos contextuales, podrá representarse mentalmente la Liga Ártica, cuya existencia, siendo el Círculo Polar Ártico el lugar más al norte del planeta, invalida, dándole un valor relativo, la importancia dada por las Ligas reales a la proveniencia norteña, la reivindicación de su proveniencia norteña como algo política, ética y moralmente significativo. Por medio de esta hipérbole, creando la Liga-más al-Norte-que-las-demás, el na-

rrador se está burlando de la ideología de las Ligas italianas reales, mostrando que está basada en un concepto absurdo.

El puente entre el lugar de la ficción, la ciudad del régimen, y la Italia moderna, se construye así a partir de la semejanza interpretativa y de una doble asignación de referentes. Una vez que esta analogía ha sido representada, el lector puede reasignar la referencia a la "tranquila noche de régimen" y a la ciudad mencionada en la ficción, representándola como una ciudad del Norte de Italia en los años '90.

El último enunciado, "Somos una democracia", merece una atención especial, ya que condensa muchos de los elementos descritos arriba poniendo en relación definitiva la ciudad imaginaria con una ciudad del norte de Italia, por medio de semejanza interpretativa y una doble asignación de referencia. La asignación de referencia del "nosotros", sujeto implícito del verbo "somos" es crucial para recuperar la intención irónica.

El narrador, que ahora habla como un "yo" colectivo, ha metarrepresentado el discurso de alguien que define "tranquilas" las noches de régimen, "pocos" siete asesinatos, "normal" la tasa de bióxido; que piensa que la presencia de predicadores destructivos, defensores de los derechos de los pichones y Ligas Árticas sea de verdad un signo de democracia.

Como ya observado para la primera parte del párrafo, también aquí las proposiciones expresadas son todas coordinadas, la relación entre ellas se deja a la inferencia del lector; lo más inmediato es interpretarlas como relaciones causales: "Somos una democracia porque dejamos que diferentes tipos de gente se expresen libremente, no importa lo que digan o hagan".

La premisa implicada es entonces que la presencia de diferentes opiniones, no importa cuáles sean, o cómo se expresen, o qué tipo de impacto tengan en la sociedad, siempre es un signo de democracia, sin embargo este supuesto choca con supuestos de trasfondo como: "Las democracias deben de tener cierta calidad, y las opiniones expresadas son importantes para determinar esta calidad. Dejar que unos personajes que pueden ser hasta peligrosos para la sociedad expresen libremente sus opiniones, no es un rasgo esencial ni importante de una democracia de buena calidad".

Además, supuestos contextuales socialmente compartidos sobre la democracia como un valor precioso y un régimen como un gobierno no democrático por definición, disponibles para muchos lectores, chocan, ya que el narrador está atribuyéndole rasgos de de-

mocracia a una dictadura, y viceversa, usando evidencia incongruente como premisa de su razonamiento. Claramente, si un lector no alberga este tipo de supuestos como trasfondo de su interpretación, por no tener esa información sobre las democracias y los regímenes, no podrá reconocer la ironía del narrador, ya que no puede percibir la incongruencia entre estos supuestos y los supuestos de primer plano generados por la explicatura del enunciado, y por lo tanto no reconocerá la interpretación ecoica del narrador.

Las conclusiones implicadas que se pueden derivar a este punto serían algo como: "Si la presencia de estos personajes tan disparatados y absurdos como los descritos antes permite de clasificar este régimen como una democracia, entonces la calidad de esta democracia es muy baja o, mejor dicho, tan inconsistente como la Liga Ártica".

El narrador se disocia de este tipo de discurso al poner esta breve declaración después de la descripción de la gente que podemos encontrar en la esquina de la calle en esta ciudad; sin embargo, lo más importante es que esta declaración está al final de un párrafo que describe un régimen y sus rasgos como algo tranquilo, bueno, normal. ¿Es este régimen que se transforma sorpresivamente en democracia, o es "esta" democracia la que es más pertinente describir como régimen? Lo que es evidente es que en este pequeño párrafo un régimen y una democracia han sido equiparados.

Por el otro lado, la referencia a la Liga Ártica ha desatado unas expectativas en el lector, quien ya hizo una doble asignación de referencia: a la realidad de la ficción y a la realidad italiana. Si la Liga Ártica se refiere a las ligas reales italianas, todo este discurso se puede referir a la sociedad italiana, y así la declaración "somos una democracia" se puede leer como un eco de cierto discurso ideológico italiano: "El narrador cree que la calidad de la democracia en Italia sea análoga a la calidad de la 'democracia' que puede haber en un régimen: ya que régimen y democracia son normalmente términos contradictorios, la calidad de esta democracia puede sólo ser ridícula, como algo basado en supuestos equivocados. El narrador se está disociando de un discurso común, bastante típico de ciertos conservadores en Italia, quienes sostienen que cualquier tipo de pluralismo de opiniones es, de por sí, una garantía de democracia".

La actitud del narrador es, entonces, una actitud de rechazo sobre lo que se dice y lo que se implica, en un doble juego de asignación de referencia. Él rechaza un concepto puramente formal de democracia, un discurso sobre la democracia en términos puramente

formales, basado en supuestos equivocados y elementos intrínsecamente absurdos. Al mismo tiempo, está implicando que la calidad de la democracia italiana puede ser asimilada a la calidad de un régimen, al interpretar ecoicamente un discurso atribuible a cierta parte de la sociedad italiana que defiende un concepto de democracia formal y vacía.

Hay una gran cantidad de inferencias más débiles que diferentes lectores podrían derivar, no sólo a partir de su conocimiento enciclopédico, sino de sus ideologías políticas: sin embargo, para disfrutar la ironía hay que construir al menos los supuestos descritos arriba y probablemente estar de acuerdo, aun en parte, con lo expresado por el autor.

Otras inferencias podrían referir este discurso a las democracias en general, no sólo a Italia: la falta de información contextual sobre la Liga Ártica, por ejemplo, podría llevar a una interpretación más amplia, como: "El narrador está expresando su actitud de burla hacia las democracias en general, y por lo tanto hacia los seres humanos en general, cuya 'ilusión de democracia' es sólo la imposibilidad de construir una democracia que sea verdadera, de tomar seriamente cualquier intento humano en este sentido, distorsionándolo y despreciándolo".

Esta última afirmación resume el tono ecoico de todo el discurso precedente y reafirma las analogías entre el régimen descrito e Italia: el discurso se puede atribuir a un cierto tipo de personas que sostienen el régimen, y, por medio de una doble asignación de referencia, a aquella parte de la sociedad italiana que está de acuerdo con el gobierno italiano, creyendo (o sólo declarando) que Italia es una democracia real. La vaguedad de este tipo de interpretaciones permite derivar una gran cantidad de inferencias débiles, muy influenciadas por el contexto de interpretación, la ideología, la experiencia y la memoria de cada lector.

Entre el "creer de verdad" o sólo "declarar" que Italia es una democracia hay una gran diferencia, que permite derivar más inferencias: por un lado, éste podría ser el discurso de una persona un poco ingenua e inocente, ignorante, sin visión política (lo que en Italia se conoce como *qualunquista*,partidario del hombre cualquiera, un neologismo cuya traducción sería "cualquierista"), manipulada por el régimen y sus medios de comunicación; por el otro, éste podría ser el discurso del mismo Poder para manipular a sus ciudadanos, un discurso extremamente cínico.

El mecanismo estilístico más evidente en este párrafo es el uso de ciertas estructuras sintácticas, cuyo resultado es la parodia de un estilo informativo seco, plano, muy *matter of fact*, hecho de frases cortas, como un breve reporte de tono informal. La ausencia de subordinación, una parataxis obtenida por medio de los puntos y seguido, hace que el lector infiera las relaciones sintácticas entre las frases, considerándolas como parte del mismo discurso.

Al integrar esta información con el objetivo de tener una relevancia óptima, el lector está haciendo un esfuerzo, requerido por la estructura del texto, que es compensado por una gama más amplia de efectos contextuales, por ser las relaciones entre los enunciados indicios de las intenciones irónicas del narrador. De hecho, desde un punto de vista sintáctico casi todas las frases después de la primera se interpretan como una explicación causal de ésta –o sea del por qué la noche de régimen se pueda definir tranquila– y de la frase final.

La búsqueda de relaciones causales sensatas entre las frases por parte del lector da como resultado el reconocimiento de argumentos ilógicos, asuntos mal definidos, razonamientos que hacen de la argumentación del narrador algo absurdo, incluso de un punto de vista estrictamente lógico-formal.

Además, hay un fuerte paralelismo sintáctico: "Hay bióxido para todos. Sin embargo, no hay felicidad para todos." Este tipo de paralelismo, definido por la retórica clásica *isócolon*,[16] reforzado por la *anáphora* (repetición) de "Hay" y "para todos", pone en evidencia la antítesis de significado, explicitada por "no" y "sin embargo". Toda la figura es un *antítheton*,[17] definido por la retórica clásica como una oposición polar de dos términos; en este caso, el *antítheton* es reforzado por el fuerte paralelismo de los enunciados que contienen los dos términos en oposición. Además, los dos miembros de la contraposición son muy incongruentes: ¿qué tiene que ver el bióxido con la felicidad? Este tipo de simetrías aumenta el poder expresivo del texto, poniendo en evidencia los elementos incongruentes.

Finalmente, podemos observar el improviso cambio estilístico desde un principio impersonal ("Es una tranquila noche") hasta un final personal ("somos"), que ayuda a derivar las inferencias pragmáticas descritas anteriormente.

[16] *Ibidem*, § 387.
[17] *Ibidem*, § 304.

Bibliografía.

BENNI, Stefano, *Baol. Una tranquilla notte di regime*. Milano, Feltrinelli, 1990.

CURCÓ, Carmen, "Irony: Negation, Echo and Metarrepresentation", *Lingua* 110, 2000, pp. 257-280.

FURLONG, Anne, *Relevance Theory and Literary Interpretations*, tesis doctoral. London, University College, 1996.

GUIJARRO, José Luis, "¿Hay alguna posibilidad de descolgar la literatura de su gancho celestial?", *Estudios de Lingüística Cognitiva* I, 1988, pp. 77-101.

LAUSBERG, Heinrich, *Elementi di retorica*. Bologna, Il Mulino, 1969.

MUECKE, Douglas Colin, *The Compass of Irony*. London, Methuen, 1969.

SPERBER, Dan, & Deirdre WILSON, *Relevance*. London, Blackwell, 1995 [1986].

WILSON, Deirdre & Dan SPERBER, "On verbal irony", *Lingua* 87, 1992, 1-2, pp. 53-76.

Novecento, un monologo di Alessandro Baricco e i suoi adattamenti teatrale e cinematografico

Cinzia Samà
Universidad Nacional Autónoma de México

In questo lavoro mi occupo di vedere come due forme artistiche che per tanti aspetti sono simili e per altri differiscono molto, il teatro e il cinema, adattino al proprio genere uno stesso testo letterario: *Novecento, un monologo* di Alessandro Baricco. Il testo di partenza mi è sembrato molto interessante, oltre che per il contenuto, per la sua genesi. Infatti, è nato come copione teatrale e solo in un secondo momento, a pochi mesi dalla prima teatrale (nel 1994), è stato prodotto come libro. Lo stesso Baricco ci spiega com'è avvenuto il passaggio:

> Ho scritto questo testo per un attore, Eugenio Allegri, e un regista, Gabriele Vacis. Loro ne hanno fatto uno spettacolo che ha debuttato al festival di Asti nel luglio di quest'anno. Non so se questo sia sufficiente per dire che ho scritto un testo teatrale: ma ne dubito. Adesso che lo vedo in forma di libro, mi sembra piuttosto un testo che sta in bilico tra una vera messa in scena e un racconto da leggere, per testi del genere. Comunque, poco importa. A me sembra una bella storia, che valeva la pena di raccontare. E mi piace pensare che qualcuno la leggerá. Settembre 1994. A. B."[1]

Il monologo è scritto in sole sessanta pagine, ma molto intense, visto che ha venduto fino a oggi circa 600.000 copie; è stato tradotto in tutta Europa, in Giappone, Brasile e Israele; è stato adattato per la radio dalla BBC; è stato messo in scena in Europa, Russia, Canadà, Brasile, Giappone, Argentina, Cuba, e nell'agosto 2000 è stato allestito in inglese per il festival di Edimburgo.

In questo lavoro parto da mie considerazioni personali derivanti dalla lettura del testo originale di Baricco e dall'osservazione diretta di due suoi adattamenti: un'opera teatrale omonima recentemente

[1]Alessandro Baricco, *Novecento*, Introduzione. Tutte le citazioni da questo testo recheranno solo l'indicazione della pagina.

messa in scena (settembre 2003) nella Gruta del teatro Helénico a Città del Messico, prodotta da Eduardo España, che ne è anche l'unico interprete, e diretta da Marco Vieyra; e il film *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998), diretto da Giuseppe Tornatore. Nel caso del teatro il testo di partenza è la traduzione allo spagnolo di José Manuel López e Marinella Pigozzi.

Supporto, poi, le mie considerazioni con la teoria fornitami da José Luis Sánchez Noriega in *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* sugli adattamenti, testo molto valido e completo, perché dedica una buona parte al teatro, troppo spesso associato e confuso con il cinema. Mi soffermeró soprattutto sul perché, sul tipo, sul titolo, la conclusione, il tempo e il *cast* dei due adattamenti. L'argomento adattamenti è molto interessante perché riflettere su di essi permette di comprendere meglio il testo di partenza.

Alessandro Baricco e *Novecento, un monologo*

Alessandro Baricco nasce a Torino nel 1958. Esordisce come critico musicale della *Repubblica* e poi come editorialista culturale della *Stampa* e conduce le trasmissioni televisive: *L'amore è un dardo*, dedicata alla lirica, e *Pickwick, del leggere e dello scrivere*, dedicata alla letteratura. Dopo l'esperienza televisiva, Baricco ha dato vita a Torino alla scuola di scrittura Holden, dedicata alle tecniche narrative.

L'opera del torinese varia molto nel genere, passa dal saggio (*Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Rossini*, *Il Melangolo*, 1988; *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, 1992; *Totem*, *In linea d'aria. Immagini di un viaggio a piedi*, 1999; *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*, 2002); al romanzo (*Castelli di rabbia*, 1993; *Oceano mare*, 1994; *Seta*, 1996; *City*, 1999; *Senza sangue*, 2002) agli articoli giornalistici ("Barnum. Cronache dal Grande Show", 1995, e "Barnum 2. Altre cronache del Grande Show", 1998), perché come lui stesso afferma: "Dalla letteratura alla pubblicità, dalle sceneggiature per il cinema ai copioni di teatro, bisogna provare a scrivere tutto, poi si sceglie il terreno da coltivare. Io li sto provando tutti."[2]

Il monologo narra la storia di Novecento, un bambino nato proprio a cavallo del secolo sulla nave *Virginian*, che fa la spola tra

[2] Claudia Provvedini, "Baricco: il teatro naviga sul piroscafo".

Europa e America. Sono i ruggenti Anni Venti, gli anni della "generazione perduta" e del jazz. Novecento non abbandona mai la nave per scendere a terra e le sue relazioni –amicizie, affetti, incontri– sono rinchiuse in questo mondo galleggiante sulla distesa del mare. Impara da solo la musica e diventa un pianista straordinario. La storia è raccontata, attraverso vari *flash-back* da Tim Tooney, il trombettista del *Virginian* e il migliore amico di Novecento.

Il testo inizia presentandoci quello che era il "fenomeno America" a inizio novecento e come veniva visto dai passeggeri del *Virginian*. Gli episodi piú importanti del testo sono questi: quando e come Tim è salito sul *Virginian* e ha cominciato a suonare la tromba; come Danny Boodman, il padre adottivo di Novecento, lo incontra neonato abbandonato in una scatola sul pianoforte della prima classe e decide che sará suo figlio, e dà la giustificazione del lungo nome assegnatogli (Danny Boodman, come lui; T. D. Lemon, per la sigla trovata sulla scatola; Novecento, per il secolo in cui è stato trovato); la morte tragica, ma non troppo, del padre adottivo (muore di crepapelle ascoltando i nomi spassosi dei cavalli da corsa letti da Novecento); l'incontro tra Tim e Novecento nei corridoi del *Virginian*, durante una terribile tempesta e la bellissima suonata al pianoforte cullati dall'oceano; l'idea di Novecento di scendere dalla nave e la successiva delusione per non esserci riuscito; la decisione di Tim di abbandonare per sempre il *Virginian*; e l'ultima suonata insieme sulla nave; la lettera dell'irlandese a Tim che gli dice che faranno esplodere la nave con Novecento a bordo e infine il rincontro e il definitivo triste congedo tra i due.

La parola "Oceano" è chiave nel testo e viene sempre scritta in maiuscolo perché viene a creare tutto un mondo particolare, a sé stante, dove puo' nascere e morire una persona senza che gli altri lo sappiano; è un luogo dove si genera la miglior musica mai udita prima; insomma, un mondo dove tutto è possibile: che un senatore americano viaggi in terza classe per ascoltare un leggendario pianista; che colui che si definisce "l'inventore del jazz" salga sulla nave per sfidare Novecento, ecc. Solo in un'occasione, momento chiave della storia, Baricco usa la parola "mare": quando Novecento spiega a Tim che vuole scendere dalla nave per ascoltare, come un contadino gli aveva raccontato, "la voce del *mare* che ti grida: 'banda di cornuti, la vita è una cosa immensa, lo volete capire o no?' Immensa." (p. 47).

Il linguaggio utilizzato da Baricco è molto colloquiale, con inflessioni quasi dialettali ("...e tu sei quello che suona solo se ha

l'Oceano sotto il culo, vero?", p. 38; "...Quella è gente che da sempre *c'aveva* già quell'istante..."; "... e di una sola cosa *mi fregava*, nella vita..."; "Fumala tu. *Io non sono buono*", p. 12), soprattutto quando fa parlare i personaggi della classe bassa, tra cui Danny Boodmann, la cui frase preferita, che adatta ai vari contesti e che poi impara e utilizza anche Novecento è: "in c... a...". È proprio questo linguaggio semplice che rende la lettura molto rapida e piacevole.

Come nella maggior parte dei testi di Baricco, anche qui abbonda una forte ironia, che spesso si trasforma in sarcasmo, come nella scelta della ciurma: il capitano Smith, claustrofobo, il timoniere cieco, il marconista balbuziente, il medico di bordo con un nome interminabile, ecc. Baricco conferma che ha scritto il monologo godendo, si è divertito molto. Sono, infatti, molte le battute comiche proprio al culmine di scene drammatiche: per esempio, quando sulla nave ritrovano Novecento di appena otto anni, che credevano morto, che suona magnificamente il piano, una donna di prima classe chiede al capitano come si chiama, e quando lui risponde "Novecento", lei dice "non la canzone, il bambino". Quando il capitano ribadisce che è il nome del bambino, lei, ripete: "Come la canzone?" (p. 25). Spiega Baricco: "quando credi che il lettore è dalla tua parte, dai una botta del magico che lui non puo' capire."[3]

Un'altra importante caratteristica nel testo è l'utilizzo di metafore. Tra le più significative: quella del "*Virginian* che se ne va come una biglia sul biliardo dell'oceano" (p. 14); quella dei quadri che senza preavviso cadono, come la decisione repentina di Novecento di lasciare il *Virginian*; e ancora quella della cenere della sigaretta di Jelly Roll Morton, inventore del jazz, salito sulla nave per sfidare al piano Novecento. All'inizio della propria esecuzione si accende una sigaretta e l'appoggia sul piano. Per tutto il tempo dell'esibizione la cenere resta lí, immobile senza cadere. Ma quando Novecento, dopo aver dimostrato che è il migliore, accende una sigaretta tra le corde surriscaldate del piano e la porge a Jelly Roll, lui la prende, inzia a tremare e la cenere gli cade "sulla scarpa destra, scarpa di vernice nera, brillante, quella cenere come uno sbuffo bianco, lui la guardò [...], e capí, quello che c'era da capire lo capí." (p. 43).

Il successo del testo è dovuto, oltre alla sua semplicità, al fatto che Novecento e gli altri personaggi sono ben identificabili con le persone che popolavano la periferia torinese negli anni '70 e '80.

[3] *Diario di bordo*, cd con interviste fatte ai produttori, e scene dietro le quinte.

Invece, l'unico difetto dell'opera, secondo Magda Poli, è il finale: "il ritmo cambia, il racconto perde di magia, impastoiandosi in inutili 'spiegazioni' sul perché della scelta finale del pianista. [...]. La favola di Novecento che sapeva accarezzare con malinconica voluttà le curve di un *ragtime*, avrebbe dovuto chiudersi senza troppe risposte, lieve e incantata come la musica della sua vita."[4]

Il teatro: Novecento, una historia para soñar

L'adattamento in lingua spagnola realizzato in Messico, come già detto, è andato in scena nella Gruta del Teatro Helénico di Città del Messico, una sala molto piccola, la cui capienza massima è di trenta persone. Il palco, di dimensioni ridotte, è molto vicino al pubblico, il che crea un bel clima di partecipazione da parte dello spettatore. L'unico attore è Eduardo España, che interpreta brillantemente i vari ruoli. La scenografia è molto semplice, pochi oggetti con un grande significato, come la *band* musicale rappresentata da piccole statuette. La proiezione di immagini sullo sfondo aiuta a ricostruire l'ambiente, come la punta imponente del *Virginian* che si avvicina; o una grande tastiera che rappresenta il pianoforte, mai fisicamente presente. La scelta di una scenografia povera non è casuale: España e Vieyra, il direttore, hanno preferito dare piú spazio alle parole, determinanti nel testo di Baricco, senza distrarre lo spettatore con grandi effetti scenici.

Lo *staff* coinvolto nei lavori è molto numeroso: piú di venti persone dietro le quinte, tra tecnici addetti al suono e alle luci, sarti, scenografi, effetti speciali, fotografi. L'allestimento è durato circa tre mesi, nel 2003, con dure prove. España, che si dedica alla recitazione da quando ha undici anni, lavora con questa compagnia teatrale dal 1999. È stata, però, la prima volta che ha scelto lui un testo su cui lavorare. In passato aveva già impersonato personaggi di autori italiani, tra cui Dario Fo, Luigi Pirandello, Carlo Goldoni, ecc., perché appartiene al Teatro Italiano nel Mondo guidato da Adalberto Rosseti, che favorisce scambi interculturali tra l'Italia e il Messico. *Novecento* è stato comunque una sfida fin dall'inizio per España, perché si tratta di un monologo. Lo spettacolo ha viaggiato con successo nelle tre grandi città della repubblica messicana, Città del Messico, Guadalajara e Monterrey.

[4] Magda Poli , "Il pianista che spiava il mondo dalla nave".

Il film: La leggenda del pianista sull'oceano

Giuseppe Tornatore è nato a Bagheria, vicino a Palermo, il 27 maggio 1956. Si accosta al cinema attraverso l'esperienza del documentario (con Le minoranze etniche in Sicilia vince un premio al Festival di Salerno) e della televisione (per la Rai realizza, tra l'altro, *Diario di Guttuso*). Dopo aver collaborato con Giuseppe Ferrara alla realizzazione di *Cento giorni a Palermo* (1984), debutta nel lungometraggio due anni dopo con *Il camorrista*, forte ritratto d'un *boss* della malavita napoletana. Tra gli altri lungometraggi si possono ricordare: *Nuovo cinema Paradiso* (1998); *Stanno tutti bene* (1990); *Il cane blu* (1991); *Una pura formalità* (1994); *L'uomo delle stelle* (1995), *Malena* (2000).

Ne *La leggenda del pianista sull'oceano* (il film di Tornatore è del 1998,[5] quattro anni dopo l'uscita dell'opera teatrale e del testo di Baricco) Tornatore abbandona la sua Sicilia e dà vita ad un *kolossal*: 45 attori, 20mila comparse, 30 *set* fra Odessa e Roma, 110 giorni di ripresa, spese per 40 miliardi di lire e piú di tre ore diproiezione. Ma il regista dice che non si è allontanato dai temi dei precedenti film perché ancora una volta racconta emozioni.

Come nel testo di partenza, anche nel film la storia è raccontata, in un incastro di *flash-back* dal trombettista, qui chiamato Max (è questo il primo dei cambiamenti effettuati da Tornatore), e grande amico di Novecento, che cerca invano di convincerlo a sbarcare e a tentare una vita normale. Novecento si lascia attirare da questa idea solo per un attimo, quando nella folla che popola la nave intravede la figura di una ragazza (Mélanie Thierry), la seconda invenzione di Tornatore. Ma anche qui Novecento non ce la farà a lasciare il *Virginian*.

Il personaggio di Novecento è interpretato da Tim Roth, e Max da Pruitt Taylor Vince. I due protagonisti, scelti appositamente uno magro e l'altro grassottello, ci ricordano un po' Stanlio e Ollio, perché passano da uno stato comico ad uno serio con molta facilità.

La storia, come già detto, è raccontata da Max, ma Tornatore si inventa un interlocutore, il compratore di cose vecchie, a cui Max vende la propria tromba. "Non sei fregato veramente finché hai da parte una buona storia e qualcuno a cui raccontarla" (p. 17), è la frase

[5] Regia: Giuseppe Tornatore; interpreti: Tim Roth, Pruitt Taylor Vince, Melanie Thierry, Bill Nunn, Clarence Williams III; soggetto e sceneggiatura: Giuseppe Tornatore; fotografia: Lajos Koltaj; musica: Ennio Morricone; scenografia: Francesco Frigeri; costumi: Maurizio Millenotti; montaggio: Massimo Quaglia.

chiave nel testo di Baricco ed è la base dell'intero film. Infatti, il venditore, dopo aver ascoltato tutta la storia di Novecento, commosso, restituisce la tromba a Max spiegandogli che una buona storia vale piú di una vecchia tromba.

Quella di Tornatore non è l'unica edizione cinematografica di *Novecento*: ne è stata fatta una ripresa per Telepiú nel '99, interpretata da Eugenio Allegri, con la regia di Gabriele Vacis.

Rapporto tra la letteratura, il cinema e il teatro

Si è parlato del rapporto tra il cinema e la letturatura fin dalle origini del primo. Infatti, il cinema si è proposto di portare sul grande schermo la biblioteca ideale del popolo e poi i repertori teatrali e operistici. Già nel secolo XIX ci sono stati casi di adattamenti al grande schermo di grandi scrittori come Zola, Hugo, Dickens; ma è negli anni '60 che li si mette in relazione in maniera piú metodica. Inoltre, prima ancora che esistesse il cinema, si riscontrano nella letteratura processi narrativi cinematografici: in Platone con il mito della caverna; in Paul Léglise con l'analisi e la segmentazione del primo canto dell'*Eneide* che rivelano movimenti tipici della videocamera e inquadrature; in Eco con l'attribuzione di un carattere precinematografico all'*incipit* dei *Promessi sposi* di Manzoni.

La dipendenza a livello tematico del cinema dalla letteratura è confermata dal seguente dato: di 63 film vincitori di Oscar come migliori film, 42, che rappresentano l'85%, sono basati su testi letterari (33 su romanzi e 9 su opere teatrali).

Il cinema si è sempre considerato meno prestigioso della letteratura, ma negli anni '60, quando si inizia a mettere in discussione la narrazione classica, letteraria come cinematografica, si inaugurano nuovi modi di scrittura e si puo' apprezzare una mutua fecondazione tra i due metodi espressivi.

Per poter fare una comparazione tra cinema e letteratura si considerano due aspetti importanti del testo, letterario e cinematografico: la *storia* (personaggi e avvenimenti) e il *discorso* (l'insieme dei procedimenti per raccontare la storia). Il paragone non puo' essere fatto a livello di lingua, ma di racconto, cioè nel modo in cui il materiale viene organizzato.

Umberto Eco sostiene che troppo spesso si banalizza il confronto tra le due forme e aggiunge che in entrambi i "generi" artistici è

possibile determinare almeno una specie di omologia strutturale sulla quale poter lavorare; entrambi sono arte d'azione. E dice "azione" nel senso dato da Aristotele nella *Poetica*: una relazione che si stabilisce tra una serie di avvenimenti, uno sviluppo di fatti ridotto ad una struttura di base. Quindi un'analisi dettagliata tra i due generi è possibile, perché la struttura della storia è indipendente dalla tecnica utilizzata. La differenza principale è tecnologica: non raccontando allo stesso modo, non possono raccontare la stessa cosa.

Una prima differenza tra un testo letterario e i suoi adattamenti riguarda la voce narrante e il punto di vista. Nella letteratura la voce narrante è evidente per i verbi utilizzati, mentre il punto di vista non lo è sempre; invece, nei testi cinematografico e teatrale il narratore puo' essere nascosto, perché il testo non implica chi racconta il fatto, ma l'immagine ti dà il punto di vista. Inoltre, in letteratura, grazie ai tempi verbali, è sempre chiara la relazione tra il momento della narrazione e i fatti narrati; invece nel cinema si ricorre ad altri espedienti, come la voce *off* e *over* per dire che tale fatto è anteriore.

Lo *spazio* è un altro elemento importante nella comparazione tra testo letterario ed adattamenti e ha senso in relazione ai personaggi, senza i quali non esisterebbe. L'autore letterario e cinematografico hanno piú possibilità di ideare lo spazio narrativo, mentre quello del teatro è limitato allo scenario. Lo spazio teatrale non ha il potere di immaginazione del romanzo e allo stesso tempo non puo' nascondere il carattere di rappresentazione e creare uno spazio naturale, fisico, come il cinema. Lo spazio cinematografico limita l'immaginazione del pubblico perché è concreto e fisico. Aspetti tipici solo della letteratura sono la punteggiatura e l'articolazione in parti, capitoli, ecc. che il cinema e il teatro cercano di riprodurre, senza ottenere, però, gli stessi risultati.

Il cinema e il teatro, rispetto alla letteratura, hanno, invece, il grande vantaggio della simultaneità nei dialoghi, nello spazio e nel tempo, e lo svantaggio di non poter riprodurre fedelmente le descrizioni come in un testo scritto. Le descrizioni non utilizzano gli stessi meccanismi nel cinema, nel teatro e nella letteratura: nel cinema e nel teatro l'immagine è descrittiva e narrativa; nel romanzo dobbiamo separare la descrizione dello spazio o dei personaggi dalla narrazione delle azioni.

Per quanto riguarda i dialoghi il cinema e il teatro sono avvantaggiati perché possiedono maggiore espressività della letteratura, grazie alla voce dell'attore, alla possibilità di combinare la voce con

altri suoni, alla simultaneità dei gesti e delle parole dell'attore e alla possibilità di ubicare i personaggi in un preciso spazio che gli conferisca un particolare valore drammatico. Però, il dialogo cinematografico è diverso sia da quello teatrale che da quello letterario: nel teatro e nella letteratura le parole dei personaggi, i commenti dell'autore, ecc. sono gli unici elementi che aiutino il pubblico a ricostruire la scena; invece, nel cinema, i dialoghi passano in secondo piano. Forse con esagerazione, Alain García ha scritto che "en una novela la situación se crea por las palabras escritas. En una obra de teatro la situación se crea por las palabras dichas. En una película las palabras han de surgir de la situación."[6]

Se prendiamo ora in esame il teatro e il cinema vediamo che, nonostante condividano la durata e la rappresentazione, differiscono molto perché nel testo cinematografico si richiede un alto grado di realismo, quasi arrivando a negare che si tratti di una rappresentazione; invece il teatro non nasconde mai il suo carattere di rappresentazione, che lo stesso spettatore conosce bene. La frontalità, il tono della voce, la diversa funzione degli oggetti, il rivolgersi direttamente al pubblico, sono elementi tipici del teatro ed estranei al cinema.

Inoltre, il film, una volta realizzato è sempre uguale ed unico, invece l'opera tetrale è suscettibile a diverse interpretazioni, una messa in scena, con stessi attori, non sarà mai uguale ad un'altra (irriproducibilità d'ogni funzione).

Dopo quanto detto posso trovare una possibile risposta alla domanda: perché il pubblico è sempre deluso dall'adattamento di un'opera letteraria? Perché è diverso il valore attribuito alla parola e all'immagine nei tre generi: si suole dire che la parola si situa in un livello di astrazione, mentre l'immagine è concreta, rimanda direttamente a un referente.

Teoria degli adattamenti e analisi comparata tra le tre opere

Adattare vuol dire sperimentare un'opera in un linguaggio distinto da quello in cui è stata concepita; cioè è il processo per cui un racconto, la narrazione di una storia, espressi sotto forma di testo letterario, divengono, attraverso successive trasformazioni nella struttura, nel contenuto e nella realizzazione in immagine, un altro racconto molto

[6] José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, p. 123.

simile all'originale, espresso nella forma di un testo cinematografico o teatrale. Sono migliaia nella storia del cinema gli adattamenti di opere letterarie; addirittura la storia degli adattamenti è parte integrante di quella del cinema. Attualmente si continuano a scrivere testi ispirati a film, ma piú che esempi di vocazione letteraria, sono un'operazione commerciale, che sfrutta il successo del film per vendere il testo.

Ci sono testi letterari piú adattabili di altri. Per esempio, sono preferibili i testi il cui intreccio è piú plasmabile a livello audiovisivo. Quindi si preferiscono testi d'azione, a quelli con risvolto psicologico. Esistono comunque degli stratagemmi per poter riprodurre il mondo interiore dei personaggi, per esempio: l'utilizzo del primo piano, del colore e dell'illuminazione, ecc. Piú difficili da rappresentare sono i romanzi moderni che non rispettano i canoni classici dell'unità di luogo, tempo e azione, e quindi, adattati, deludono sempre lo spettatore. In termini di adattamenti ci si riferisce alla *letteratura* in senso stretto, escludendo articoli giornalistici, biografie, saggi, trattati di storia, ecc. e includendo, invece, il racconto e il romanzo breve.

Nel caso di testi teatrali, sono piú adattabili quelli che hanno diversi spazi e azioni che possono essere narrate in modo visuale e il cui effetto drammatico non è affidato solo alla parola. Non si considerano, ai fini degli adattamenti, la commedia dell'arte e la farsa. Si sono adattati al cinema testi teatrali soprattutto in due grandi momenti: alle origini della settima arte, quando si mette mano a piccoli quadri scenici, e con l'avvento del sonoro, all'inizio degli anni '30.

Parlando di teatro è opportuno distinguere tra il testo letterario e la sua messa in scena, perché ci sono delle differenze dovute al fattore interpretazione, che dipende dagli attori, dal regista, ecc. Quindi, nel caso di adattamenti teatrali bisogna vedere se si parte dalla messa in scena, che ti porta alla produzione di un ulteriore testo, o dal testo teatrale, e vederne poi la minore o maggiore fedeltà al testo originale.

Prendendo ora in esame i due adattamenti, secondo la teoria fornita da Noriega, il primo punto da considerare è la *motivazione* del produttore; cioè perché ha deciso di adattare proprio quel testo.

Eduardo España mi ha raccontato che il suo avvicinamento all'opera è stato casuale: "gracias a la impuntualidad de un amigo, en una librería cayó a mis manos esta historia que me ha ayudado a sentir más ligeras las piedras, a ver un mundo con más colores, seguir

jugando con los duendes y compartir la firme creencia de que existen 900 razones para ser feliz... y decir: 'si me muero te quise'". Ha poi deciso di metterlo in scena perché si ritrovava nel personaggio di Novecento in quel momento preciso della propria vita.

Tornatore, invece, ha detto che il testo gli è piaciuto subito: "Mi ha colpito la fortissima carica allegorica, straordinaria. Nel personaggio di Novecento, profondamente destabilizzante, ognuno di noi può specchiarsi."[7]

Quindi España ha adattato il testo per divulgazione, cioè per contribuire a far conoscere un'opera, attraverso altri canali, a cui diversamente non sarebbe giunto, trattandosi soprattutto di un'opera straniera. Invece, Tornatore, ormai giunto al suo sesto lungometraggio, ha adattato per la "necessità di avere storie da raccontare"; per avere nuove idee da interpretare, visto che ormai tutti gli archetipi drammatici e narrativi, di racconti, romanzi, ecc. sono già stati inventati. Tornatore ha scelto *Novecento* anche per il successo commerciale assicurato, garantitogli dal successo dell'opera letteraria.

Il titolo dato all'adattamento è il secondo punto da prendere in considerazione. Nel caso del teatro, *Novecento, una historia para soñar*... il titolo è abbastanza fedele al testo, mantiene il nome *Novecento* in italiano, mentre il titolo della traduzione del testo di Baricco è in spagnolo: *Novecientos*. Il sottotitolo, *Una historia para soñar*, è inventato, e dà all'opera un tono piú idilliaco e fantasioso di quanto non lo sia il testo originale. In generale il produttore mantiene una certa fedeltà al testo di partenza; tutte le battute pronunciate sono quasi perfettamente fedeli all'originale. Invece, Tornatore ha cambiato completamente il titolo, riprendendo la tematica principale: *La leggenda del pianista sull'oceano*, frase piú volte presente nel testo di partenza: per esempio, a pagina 35, parlando di *Novecento* Baricco scrive: "era un personaggio a suo modo celebre, ai tempi, una piccola *leggenda*"; e ancora a pagina 37, quando ci narra la decisione dell'inventore del jazz, Jelly Roll Morton, di salire sul *Virginian* e di sfidare Novecento, dice "farla finita con 'sta *storia del pianista sull'Oceano*'". Questo titolo esiste anche in un'altra traduzione di *Novecento* in spagnolo, quella di Xavier González Rovira: *Novecento, la leyenda del pianista en el Océano*. Anche nel film ci sono alcuni riferimenti alla storia di Novecento come una leggenda: nella parte finale, quando Max lo sta cercando sul *Virginan*, il responsabile

[7] Riportato da Memmo Giovannini, "L'elogio della lentezza?" in *I film del 1998. Tempi moderni*, (www.tempimoderni.com).

dell'esplosione, dopo aver ascoltato la storia esclama seccato: "...è cosí bravo a raccontare *favole*..." È quindi evidente l'intento di Tornatore di ispirarsi al testo, ma di personalizzarlo già a partire dal titolo.

Per quanto riguarda il tipo di adattamento, il testo teatrale è un'illustrazione o un adattamento letterale, è, cioè, fedele al testo originale, e quindi passivo. In questi casi si riproducono fedelmente i dialoghi, a scapito di commenti personali. Il film di Tornatore è, invece, una trasposizione, a metà strada tra l'adattamento fedele, con il quale condivide l'idea della divulgazione, e l'interpretazione, per l'intento di dare un tono personale alla rappresentazione.

Un altro punto da prendere in considerazione è la manipolazione del tempo molto studiata sia nel cinema che nella letteratura, secondo tre parametri: l'ordine, la durata e la frequenza. Per quanto concerne l'ordine, i due adattamenti rispettano la non-linearità del testo originale: infatti, tutta la storia è raccontata, come già detto, attraverso continui *flash-back.* Entrambi sono ubicati temporalmente, perché ci forniscono dati precisi sulla data dei vari eventi; come per esempio, nel testo, Jelly Roll Morton sfida Novecento "nell'estate del 1931" (p. 34) ; Tim è sceso definitivamente dal *Virginian* "il 21 agosto 1933" (p. 51) . Però nel film l'ordine degli eventi non è lo stesso del testo originale.

La durata si riferisce alla velocità del racconto. In letteratura è difficile stabilire la durata perché dipende dal lettore o dalla durata reale delle azioni narrate, ma Noriega suggerisce di considerare l'estensione del racconto in righe e pagine e la durata della storia in ore e minuti.[8] *Novecento, una historia para soñar...*, nonostante la coincidenza quasi letterale delle battute, è molto piú breve della messa in scena di Vacis, che raggiungeva le due ore. Tutti i fatti raccontati nel testo originale sono presenti nell'adattamento, quindi si parla di equivalenza. Il film, che presenta molte aggiunte rispetto all'originale, è invece un'ampliazione: il testo di Baricco serve solo come punto di partenza. Tornatore dice, infatti, che: "Il monologo cosí com'è non è cinematografico; non suggerisce una struttura cinematografica" e aggiunge: "Ho inventato molte cose, ma da una radice, sono stato fedelmente infedele al libro."[9] La prima aggiunta all'originale è l'inizio. Il libro e il teatro cominciano con l'avvistamento dell'America, invece, nel film si vede Max, seduto su dei gradini, con la tromba in mano che si pente di essere sceso dal Virginian e subito dopo decide di vendere la propria tromba.

[8] J. L. Sánchez, *op. cit.*, p. 97.

[9] *Diario di bordo.*

Anche il modo di narrare nel film, come già detto, è diverso. In Baricco e nel teatro è Tim che racconta tutta la storia senza avere un destinatario preciso. Nel film una parte della storia è raccontata da Max a un venditore di strumenti musicali vecchi, a cui va a vendere la propria tromba e un'altra parte alle persone incaricate di far esplodere il *Virginian* che lo aiutano a cercare *Novecento*, prima di farlo saltare con quintali di dinamite. Nel film, inoltre, è centrale la vendita della tromba, mentre nel libro l'unico riferimento è: "...e poi ne ho fatte di fesserie, e se mi mettono a testa in giú non esce piú niente dalle mie tasche, anche la tromba mi son venduto..." (p. 17). Tra l'altro, come già detto, alla fine del film, dopo aver raccontato tutta la storia, il venditore restituisce la tromba a Max.

Sempre legata a questa invenzione del venditore, Tornatore introduce la storia di un disco inciso da Novecento e subito dopo distrutto, che il venditore di strumenti ritrova nascosto nel pianoforte a códa della prima classe e ricompone. È attraverso la musica di questo disco che Max ritrova Novecento sulla nave. E ancora, la già citata presenza femminile, musa ispiratrice di quello stesso disco, figlia del contadino che aveva raccontato a Novecento la storia della voce del mare, è un'invenzione di Tornatore. Nel libro il contadino ha perso sia la moglie che i figli, mentre nel film sopravvive solo una figlia che lo raggiunge in America dove ha fatto fortuna aprendo una pescheria. Tornatore ha giustificato il fatto che l'innamoramento di Novecento per la giovane passeggera non esiste nel libro, cosí: "è una delle infedeltà al testo di Baricco. Ma non poteva essere un incontro vero, poteva essere solo uno sfiorarsi. Novecento rimane se stesso dall'inizio alla fine. Se l'avesse avvicinata sarebbe stato come scendere dalla nave."[10]

Gli avvenimenti principali, nel teatro sono concentrati in poche battute e momenti; nel film, invece, la stessa scena è raccontata con moltissimi dettagli. Solo in un caso non c'è stata fedeltà da parte di España all'originale: viene travisato il messaggio del contadino sulla voce del mare.

Un'altra differenza importante da considerare tra il testo originale e gli adattamenti è la scelta dei personaggi. In generale il cinema ci fornisce informazioni piú dettagliate rispetto alla letteratura, attraverso vari elementi: la voce, l'aspetto fisico, ecc. Nel teatro e nel cinema, a differenza della letteratura, dove esiste solo il personaggio, sono presenti l'attore e il personaggio, ma nel teatro l'attore e il personaggio coesistono, nel cinema si fondono. Il teatro di España è piú fedele

[10] In M Giovannini, *op. cit.*

perché utilizza solo un attore che interpreta i vari ruoli; Tornatore, invece, coinvolge molti attori e centinaia di comparse e la particolarità è che sono stranieri. Cosí giustifica questa importante scelta: "Era necessario. Proprio per l'universalità della storia mi suggeriva volti lontani dalla consuetudine del nostro cinema."[11]

L'ultimo punto da considerare è la conclusione dei due adattamenti, che ci permette anche di capire la personalità del regista. Nel libro non si dice chiaramente il finale, si immagina. Siamo sicuri che Novecento non scende dal *Virginian*, perché si congeda da Tim.

Dal dialogo di Novecento in paradiso e dal fatto che non ha piú un braccio, immaginiamo che il *Virginian* viene fatto esplodere con lui a bordo. Il teatro mantiene il finale, mentre il cinema lo cambia: si assiste prima al congedo tra i due amici e poi alla grande esplosione. Ma l'ultima scena è il congedo tra il venditore di strumenti e Max che si allontana con la tromba riconquistata. Nel film manca anche tutta la parte in cui Novecento racconta a Tim come ha "incantato" visi, storie, odori, attraverso le persone incontrate tutti quegli anni sul *Virginian*.

Il rapporto cinema/letteratura è stato ed è ancora molto studiato; ma cosa pensano gli scrittori dell'adattamento delle proprie opere? Esistono due correnti distinte: quella degli avanguardisti (futuristi, dadaisti, formalisti russi, ecc.) che hanno visto nel cinema un nuovo modo di espressione; e i letterati classici che hanno rifiutato il cinema per la scarsa qualità artistica che si attribuisce alla narrazione in immagini. Tra i difensori del cinema ricordiamo Leon Tolstoi, che vedeva nel cinema la scoperta del mistero del movimento; e tra gli oppositori, Virginia Woolf, che negava la possibilità di adattamenti letterari e situava il futuro del cinema solo nell'emozione plastica. In generale la maggior parte dei grandi scrittori si è sentita defraudata dal mondo del cinema, anche quando se ne sentiva attratta. Ci sono comunque scrittori che hanno partecipato per anni alla scrittura di copioni, tra cui Faulkner, caso quasi unico, che per ben vent'anni ha lavorato come adattatore di testi e venduto i diritti di autore delle proprie opere, senza però che il tema cinema comparisse nei propri scritti letterari. Pier Paolo Pasolini ha utilizzato il mezzo cinematografico e letterario indistintamente; entrambi si fecondano tanto che la letteratura puo' essere visuale e il cinema rompe la narratività con espressioni poetiche.

[11] *Ibidem*.

Addirittura nella seconda metà degli anni '40, gli studi di Hollywood hanno contrattato piú di 560 scrittori per scrivere i copioni cinematografici. Tornatore, nell'intervista con Ranieri Polese ci raconta la reazione di Baricco di fronte alla possibilità di adattare il suo Monologo: "Dopo un primo momento in cui Baricco era tentato dall'idea di collaborare alla sceneggiatura, lui mi ha dato carta bianca. [...] Fin dal primo momento mi ha chiesto di non chiamarlo per chiedergli consigli. Baricco sa dellla trasformazione che subisce una pagina scritta quando diventa cinema, e ne ha rispetto. Non ha ancora visto il film, preferisce vederlo in un cinema come un normale spettatore."[12]

In conclusione, *La leggenda del pianista sull'oceano* che, in un primo momento sembra una liberissima interpretazione –basta vedere il titolo– alla fine risulta essere uno splendido adattamento dell'opera di Baricco. Le aggiunte al testo, che sono quelle che piú colpiscono, sono necessarie in una ripresa cinematografica, anche se va detto che *La leggenda* va oltre la durata media di un film, considerata un'ora e mezza. La fotografia, le immagini, l'interpretazione degli attori lo rendono un film molto ben fatto.

Invece, *Novecento, una historia para soñar...*, troppo legata al testo, senza aggiunte e solo minimi cambiamenti, non è poi cosí speciale dal punto di vista degli adattamenti. Alla fine della messa in scena non lascia niente di nuovo allo spettatore, come invece dovrebbe essere nel caso di un valido adattamento. Sicuramente, per chi non conosce il testo originale e non ha visto il film, è molto interessante. Sono, comunque, da considerare pregi la bravura dell'unico attore che cambia brillantemente ruolo e la scelta del testo di base.

È possibile, come si è visto, ottenere risultati molto diversi, e piú o meno efficaci, partendo da uno stesso testo, perché tali risultati dipendono dall'interpretazione che il produttore dà al testo scritto.

Bibliografia

Baricco, Alessandro, *Novecento.* Milano, Feltrinelli, 2003.

Baricco, Alessandro, *Novecientos.* Trad. José Manuel López y Marinella Pigozzi. Madrid, Amaranto, 1996.

[12] Ranieri Polese, "Tornatore e Baricco, la nave del Novecento", *Il Corriere della Sera*, 13 novembre 1997, p. 3.

Diario di bordo, cd con interviste fatte ai produttori e scene dietro le quinte.

Giovannini, Memmo, “L’elogio della lentezza?” in *I film del 1998. Tempi moderni*, (www.tempimoderni.com).

González Rovira, Xavier, *Novecento, un monólogo*. Barcelona, Anagrama, 1999.

Polese, Ranieri,“Tornatore e Baricco, la nave del Novecento”, *Il Corriere della Sera*, 13 novembre 1997, p. 3.

Poli, Magda, “Il pianista che spiava il mondo dalla nave”, *Il Corriere della Sera*, 30 giugno 1994, p. 3.

Provvedini, Claudia, “Baricco, il teatro naviga sul piroscafo”, *Il Corriere della Sera*, 29 maggio 1994, p. 3.

Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.

Un procedimento di sottrazione tipologica: *L'amore delle tre melarance* dal Cenzullo di Basile al Principe di Cerami

Beatrice Barbalato
Université Catholique de Louvain

> The word 'person' is Latin; instead whereof the Greeks have ðñüóùðïí, which signifies the 'face', as *persona* in Latin signifies the 'disguise' or 'outward appearance' of a man, counterfeited on the stage, and sometimes more particularly that part of it which disguiseth the face, as a mask or vizard, and from the stage hath been translated to any representer of speech and action, as well in tribunals as theatres. So that a 'person' is the same that an 'actor' is, both on the stage and in common conversation; and to 'personate' is to 'act', or 'represent', himself or another; and he that acteth another is said to bear his person, or act in his name, in which sense Cicero useth it where he says: *Unus sustineo tres personas; mei, adversarii, et judicis*: I bear three persons: my own, my adversary's, and the judge's.
>
> Thomas Hobbes, *Leviathan* Chap. XVI[1]

Premessa

L'amore delle tre melarance è un'antica favola. La versione teatrale di Vincenzo Cerami riprende in gran parte l'intreccio originario, arrivando però ad un'interpretazione del tutto nuova. Coll'avanzare

[1] "La parola 'persona' è latina; al posto di questa parola, i Greci hanno ðñüóùðïí, che significa 'viso', come in latino *persona* significa 'travestimento' o 'apparenza esterna' di qualcuno imitato sulla scena, a volte anche, in particolare, la parte di travestimento che non riguarda che il viso, come una maschera. La parola 'persona' è stata trasposta dalla scena ad ognuno che possa rappresentare con parole o con azioni, tanto nei tribunali che nei teatri. Conseguentemente, una 'persona' è la stessa cosa che un 'attore' tanto sulla scena che nella conversazione ordinaria; e 'impersonare' è 'agire', o 'rappresentare' se stesso o un altro; e colui che sostiene il ruolo d'un altro è detto di portare la sua persona, o di agire a suo nome; è questo il senso con cui lo usa Cicerone quando dice *Unus sustineo tres personas; mei, adversarii et judicis* : porto in me tre persone, la mia propria, quella del mio avversario, e del giudice [...]".

della storia i personaggi diventano sempre meno connotati caratterialmente, e si manifestano sempre di piú nel gioco relazionale con l'altro, cancellando il nucleo egotico delle loro personalità. La figura del principe, della strega Morgana, ecc., a tutto tondo nelle versioni precedenti, nella *pièce* di Cerami finiscono gradualmente coll'assumere dei caratteri intercambiabili, delle individualità fragilizzate.

È un procedimento che non si riconosce a prima vista, perché il lettore/spettatore è indotto dall'autore a rievocare piuttosto *vaudevilles* e sceneggiate, cioè quanto di piú codificato esiste nella tradizione teatrale. Una tradizione utilizzata a piene mani da Vincenzo Cerami, che fa approdare tuttavia le sue storie a conclusioni e logiche diverse. Siamo agli antipodi del realismo nel romanzo –per dirla con Philippe Hamon–,[2] dell'aderenza cioè fra le attese manifestate e la sorte destinata ai protagonisti. Il teatro di Cerami consiste nell'indebolire gradualmente la stereotipia dei personaggi per farne dei veri *actores*, dei modelli generativi. La comicità della *pièce*, che richiama le consolidate tecniche teatrali della sceneggiata, esula però dal rappresentare delle macchiette, perché Vincenzo Cerami appunto realizza un procedimento che rema in senso contrario dall'inizio alla fine: gli attori posti in scena similarmente alle maschere della Commedia dell'Arte terminano la storia come esseri del tutto diversi. Vincenzo Cerami sembra rifarsi ad un tessuto antico della tradizione italiana e napoletana, in particolare petitiana, dove le storie costituivano piuttosto dei pre-testi per l'attore, allo stesso tempo autore e protagonista. Antonio Petito[3] riprendeva le formule 'antiche' da Commedia dell'Arte –fuori epoca: siamo infatti a metà Ottocento–, e le applicava a storie piú moderne, ora romantiche ora legate all'attualità. Questo *décalage* –che si accompagnava a volte con la *mise en abyme* della fabula stessa– di per sé richiedeva un particolare atletismo degli attori che interpretavano, tra l'altro, un testo-canovaccio dove veniva già messo in conto un dialogo con particolari figure del pubblico.

[2] Cfr. Philippe Hamon, *Le personnel du roman*. Hamon parla di coerenza dei personaggi nel romanzo ottocentesco, dove si va verso l'epilogo uccidendo a poco a poco i loro desideri.

[3] Antonio Petito (1822-1876) fu attore e autore di opere teatrali in napoletano. Interpretò magistralmente la maschera di Pulcinella dal 1852 fino alla morte.

1. La trama

L'amore delle tre melarance di Carlo Gozzi è la versione alla quale si fa riferimento nelle molte rappresentazioni che hanno avuto luogo fino a questi ultimi tempi: se ne accentua ora il carattere da Commedia dell'Arte, ora il tono favolistico, a volte il potenziale innovativo e avanguardistico. L'ironica e malinconica favola teatrale di Carlo Gozzi è un ponte fra la vecchia Commedia dell'Arte e la nascente sensibilità romantica.

Quasi tutte le versioni si rifanno essenzialmente a questa trama. È la storia di un principe ipocondriaco, che i genitori vorrebbero vedere maritato. Maledetto da fata Morgana –che cadendo e mostrandosi a gambe all'aria ha suscitato il suo riso–, è costretto a mettersi in viaggio alla ricerca delle tre melarance[4] per trovare la desiderata principessa.

Vincenzo Cerami ripercorre le tracce del racconto tradizionale, ma fa subentrare nello spettacolo una compagnia teatrale, giocando col teatro nel teatro. Ecco, in breve, la trama del suo racconto:

Nessuno riesce a guarire il principe ipocondriaco. Un giorno Pasquariello, un capocomico-attore a tratti balbuziente, con le risate fa morire uno spettatore dell'*entourage* della corte. Viene condannato a morte e gli viene promessa la grazia solo se riuscirà a far ridere il principe. Della compagnia di Pasquariello fanno parte Morgana e Ninetta. Nel gioco scenico fra battute e lamentazioni, Morgana cade a gambe all'aria e il Principe vedendo "la scena boschereccia",[5] per usare le parole del Basile, ridendo ha un'erezione. Morgana lancia una maledizione per la quale egli dovrà cercare una fanciulla bianca e rossa come una melarancia. Un giorno il principe ferendosi, fa cadere del sangue sulla ricotta, e si incaponisce nel voler trovare una fanciulla proprio così bianca e così rossa.

Comincia un viaggio verso l'esotico Oriente, accompagnato da Pasquariello e Ninetta, alla ricerca di una fanciulla feconda e casta, sotto le vesti di una melarancia, e cerca cerca, il principe non trova nulla. Si profilano situazioni strane, miraggi ed esotismi, "turcherie". Ma il Principe è un infelice per eccellenza, non vede, non vuole vedere. Davanti ad un albero di melarance coglie un frutto e gli compare l'attrice Ninetta con una ricotta bianca bianca e un bicchiere di sangue (entrambi di cartone) proponendosi come una bella melarancia.[6]

[4] La melarancia è una qualità d'arancia dolce.
[5] Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, p. 19.
[6] Vincenzo Cerami, *L'amore delle tre melarance*, p. 132.

Il principe, attraverso situazioni varie ed ingannevoli (ad un certo punto è l'attore che si traveste da Ninetta/principessa, e si lascia baciare dal principe) è attratto dalla ragazza e si innamora.

Infine, nell'augurare delle buone nozze, l'attore Pasquariello muore: la sua funzione, quella di far entrare nella vita il gioco della scena, è infatti compiuto.

2. *L'amore delle tre melarance*

2.1. Cerami

Con questo titolo si indica la commedia in tre atti, rappresentata dalla compagnia Pupi e Fresedde, accompagnata dalla musica di Nicola Piovani,[7] è stata messa in scena nel 1985 per il Centro Internazionale di Drammaturgia di Fiesole.

Vincenzo Cerami, pur restando –come si è detto– in forme tradizionali, trasforma questa favola antica in una *pièce* moderna (dove l'intreccio a poco a poco diventa fragile fragile, piuttosto un pretesto per mettere a fuoco il gioco relazionale sé/altro), con un linguaggio accessibile, comunicativo, accompagnato da concertati[8] secondo un uso vicino alla tradizione barocca napoletana. Crea *ex novo* il ruolo di un capocomico, Pasquariello, che gradualmente guadagna una totale presenza scenica, fino a mettere in *abyme* il tradizionale intreccio della favola. Alla fine dello spettacolo Pasquariello muore: al trionfo dell'amore trovato grazie al riso, il comico 'terapeuta' scompare.

Molti punti accomunano le diverse versioni che vanno da Basile a Carlo Gozzi, alla *pièce* di Vincenzo Cerami.

2.2. Basile

"Le tre cetra" di Giambattista Basile, penultima fiaba de *Lo cunto de li cunti* o *Pentamerone*, presenta un'impalcatura da favola di magia

[7] Una sperimentata collaborazione con Nicola Piovani accompagna il lavoro di Vincenzo Cerami. Parole e musica si esprimono senza subalternità di un registro verso l'altro: "Sia le note che i versi, [...] sono costruiti con l'intento di formare un impasto musicale capace di rispecchiare in qualche modo la sonorità mista e contraddittoria dei nostri giorni, dove si esprimono quasi con la stessa dignità e intensità la canzonetta popolare, l'epos di miti che ci sopravvivono e le marcette di paesana memoria". Vincenzo Cerami, *La cantata del fiore*.

[8] Concertato: "intesa, accordo. Scena d'insieme dell'opera teatrale in cui i canti dei diversi personaggi si intrecciano liberamente dando luogo a una composizione polifonica" (*Dizionario enciclopedico De Agostini*)

con le tre prove da superare ecc., proprio come nel dettato de *La morfologia della fiaba* di Vladimir Propp.

Un detto chiude apologeticamente il racconto e trae le conclusioni: "Non vaga scauzo chi semmena spine [non vada scalzo chi semina spine]". Chi semina discordia finisce per raccoglierla. Una morale diretta e semplice. La favola racconta come Cenzullo, figlio del re di Torre Longa,

> steva chiú schiattuso, crepantuso, annozzato e 'ntorzato da 'na pottana che ha perduto l'accunto, de no mercante che l'è falluto lo corresponnente, de 'no parzonaro che l'è muorto l'aseno, [...] che faceva punto finale a la linea de lo sango reggio [...] aveva 'mpontato lo piede, ammafarato l'aurecchie e 'ntompagnato lo core, che poteva sonare ad arme.[9]

L'amore ritrovato e la punizione del colpevole (o piuttosto della colpevole, la falsa principessa che vuole ingannarlo) sono il logico corollario della favola apologetica del Basile.

2.3. Gozzi

La versione di Carlo Gozzi supera il carattere ferino de "Le tre cetra", proponendo un'ironica allegoria. Non si tratta piú di raccontare una favola, ma del suo uso critico, con una presenza nel testo dell'autore stesso. Un'ironia, quella del Gozzi, che nasce da un distacco a volte malinconico, a volte ridanciano, sia dalla materia favolistica che dall'*ésprit du temps*. Nell'"Analisi riflessiva" premessa alla sua opera, descrive in linee essenziali i tre atti della favola teatrale, riporta alcune reazioni del pubblico che aveva avuto modo di osservare, e spiega con quali intenti critici abbia costruito lo spettacolo:

> Ho detto che nella figura di Celio Mago io avevo figurato il Signor Goldoni, in quella di Morgana il Signor Chiari. Il primo aveva fatto l'avvocato nel Foro veneto: la sua maniera di scrivere sentiva dello stile delle scritture, che si accostumano dagli avvocati in quel rispettabile foro. Il Signor Chiari si vantava d'uno stile pindarico e sublime; ma sia detto con sopportazione, non ci fu nessun gonfio e irragionevole scrittore seicentista, che superasse i suoi smoderati trascorsi.[10]

Malgrado l'attardarsi polemico di alcuni passaggi a tesi e la tagliente ironia, l'"Analisi riflessiva" di Carlo Gozzi suscita emozioni

[9] Giambattista Basile, *Lo culto de li culti*: edizione del 1976, p. 428.

[10] Carlo Gozzi, "Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*", Commento al 3° atto, tratto dal web.

ora tristi, ora allegre, per l'insieme così ben assortito di materia favolistica, di intervento critico, di parodie. Vi è dentro tutto l'autore con la sua creatività e il suo senso critico. Non tutti gli storici della letteratura italiana sono d'accordo, però, sull'accordare un valore positivo all'opera. Come, ad esempio, Francesco De Sanctis che giudicó il testo composito e farraginoso "piú pieno di bile che di giudizio".[11] Benedetto Croce ne esaltò, invece, le qualità riportando le parole elogiative di Ugo Foscolo.[12] E Luigi Settembrini scriveva che *L'amore delle tre melarance* è una favola bellissima.

Il testo di Carlo Gozzi è così ricco di tracce, forse non del tutto inconsapevoli, del sostrato popolare dell'antica favola, e di serpeggiante malinconia[13] che diventerà un mito presso i romantici tedeschi, e simboleggerà l'antinaturalismo per le avanguardie del '900. Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd nel 1914-1916, dette il titolo della fiaba teatrale di Carlo Gozzi ad una rivista, che diresse col nome del Dottor Dappertutto.

Alle diverse interpretazioni di quest'opera si possono con convinzione attribuire le parole di Italo Calvino, secondo cui le fiabe sono vere, perché sono "il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e ad una donna, soprattutto per la parte di vita che è il farsi di un destino".[14] Ogni versione ne costituirebbe una sua tergiversazione o tautologia, una ricerca di un motore primordiale della narrativa.[15]

Certamente *L'amore delle tre melarance* ha tanto viaggiato nel tempo, grazie alla flessibilità della sua costruzione e ad alcune componenti che si adattano a differenti periodi.[16] Opera attraversata contemporaneamente dal tema dell'amor di sé e della *tromperie*, presenta in ogni versione una particolare struttura narrativa, dove si possono identificare usi mirati dei registri linguistici.

[11] Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, p. 893.

[12] "Il popolo –scriveva il Foscolo– affluiva a vedere quei drammi e a ridere come un fanciullo a quella follia: il poeta rideva alla follia del popolo e gli uomini culti rideano del poeta; e niuno avrebbe allora sognato che questo fabbro di celie, dopo la sua morte sarebbe per essere esaltato dagli stranieri come uomo di genio". Ugo Foscolo , *European Review*, 1824, in Benedetto Croce, "Le fiabe di Carlo Gozzi", *Scritti di storia letteraria e politica*, XXXVII, p. 164.

[13] Si veda: Jean Starobinski, "Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard", in Vittore Branca, a cura di, *Sensibilità e ragione nel Settecento*, II, pp. 423-62.

[14] Italo Calvino, *Sulla fiaba*, p. 6.

[15] *Ibidem*, p. 9.

[16] La favola teatrale di Carlo Gozzi riprende molti tratti della Commedia dell'Arte, dove le maschere vi sostenevano un ruolo fondamentale, come la figura del Principe Tartaglia e di Truffaldino. Questa matrice ha nel tempo permesso

Tra una versione e l'altra vi sono delle differenze, che testimoniano l'adattamento della fiaba nel corso dei secoli; tra i principali punti di differenziazione vi è il tema dell'amor proprio, la struttura narrativa, l'uso della lingua.

3. L'amor proprio

Il tema dell'amor di sé costituisce un baricentro della *fabula*. Il principe ipocondriaco ha un eccesso di amore di sé, ha una *philautía*, per usare il termine di Erasmo, del tutto particolare. Un concetto che Carlo Gozzi conosceva bene, e che aveva posto al centro di un'altra sua favola teatrale *L'augellino belverde*.

Oggetto di varie digressioni nel '700, Alessandro Verri ne discute ripetutamente ne *Il Caffè*,[17] e Voltaire scrive:

> Ceux qui ont dit que l'amour de nous mêmes est la base de tous nos sentiments et de toutes nos actions ont eu donc raison dans l'Inde, en Espagne, et dans toute la terre habitable: et comme on n'écrit point pour prouver aux hommes qu'ils sont leur visage, il n'est pas besoin de leur prouver qu'ils sont de l'amour propre. Cet amour propre est l'instrument de notre conservation; il

l'intersezione di scherzi, di improvvisazioni, di diversificazioni. Per citare solo un esempio, nella *pièce* rappresentata recentemente al Palais des Beaux Arts di Bruxelles, il 13 settembre 2003 (adattata e diretta alla maniera della Commedia dell'Arte da Pino Costalunga di Venezia), il sesso e l'inganno sono variazioni su tema, così come il parodiare famose battute del teatro shakespeariano che ritornano anche nel lavoro di Vincenzo Cerami. Anche la versione di Edoardo Sanguineti (Edoardo Sanguineti, *L'amore delle tre melarance*) presentata alla Biennale di Venezia 2001 e replicata in vari teatri italiani ha avuto molto successo. Commenti tratti dal sito www.ilbolerodiravel.org/ letteraturaitaliana/Gozzi-AmoreMelarance.htm affermano per esempio che "L'opera di Sanguineti e di Benno Besson ha il pregio di essere molto scorrevole, a dispetto della scrittura originale, che, tuttavia, in nome dell'originaria struttura gozziana, è stata mantenuta interamente in metrica".

[17] L'argomento dell'amor proprio è centrale in molti dibattiti del '700. Basta leggere *Il Caffé* per vedere quante volte questo concetto ricorre. Alessandro Verri dedica una lunga digressione all'argomento, definendo l'amor proprio soprattutto nelle pagine delle "Digressioni sull'uomo amabile, sulla noia e sull'amor proprio" (che nella riedizione generale de *Il Caffé* si trova a pp. 677-684). L'idea centrale è che l'uomo acculturato e accostumato, ha un'idea di sé che gli permette di precedere l'esperienza, e che mal sopporta il giudizio negativo degli altri. Il tema è ripreso piú volte, e secondo diversi profili (per es. l'eccesso di amor di sé, ecc.).

> ressemble à l'instrument de la perpétuité de l'espèce: il nous est nécessaire, il nous est cher, il nous fait plaisir, et il faut le cacher.[18]

Ma l'amor proprio è sempre uguale *urbi et orbi*? possiamo con Voltaire credere che, dovunque l'uomo viva, possa nutrire uno stesso amor proprio? Il principe della favola, coccolato e sorvegliato, quale tipo di amor di sé manifesta nelle diverse versioni?

3.1 Basile

Cenzullo, il principe malinconico de "Le tre cetra" di Basile, dopo aver trovato l'amata, viene ingannato da una servetta negra che ne prende il posto. Malgrado sia incredulo sulla vera identità della principessa, porta ugualmente a termine il matrimonio, per tener fede alla parola d'onore. Le regole esterne hanno la meglio, dunque, sul soddisfacimento del suo proprio piacere. Grazie ad un'altra magia, l'inganno viene scoperto. Resta salvo e monoliticamente saldo, in ogni caso, l'amor proprio del principe, nel senso primario di un vero e proprio principio di non contraddizione.

3.2. Gozzi

Il tema dell'amor proprio in Carlo Gozzi aveva costituito, come si è già accennato, il *focus* di un'altra sua opera, *L'augellin belverde*.[19]

Ne *L'amore delle tre melarance*, Smeraldina Mora, una serva turca, si sostituisce alla principessa, grazie ad una magia di Morgana: ma in quel momento anche il principe per influenza di un incantesimo è in preda alla follia, venendo sottratto così al dover decidere, al dover vedere i fatti in faccia. L'amore di se stesso è salvo perché *non è in sé*:

> In tutte le scene del secondo e terz'atto, in cui è presente, Tartaglia è contraddistinto dalla follia e dall'abnormità del comportamento: "dava in uno scoppio di risa sonore e lunghe"; "entrava in un robusto entusiasmo per l'amore delle tre melarance"; "invasato [...] si riduceva a brutali minacce contro il padre", "non si chetava".[20]

[18] François Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, pp. 21-22.

[19] Ne *L'augellino belverde*, Gozzi mette in ridicolo l'idea illuminista secondo la quale anche un atto generoso è fatto per la soddisfazione di sé. Quando Renzo e Barbarina, che erano stati generosamente allevati da Smeraldina –dopo essere stati sottratti con inganno alla loro madre–, vengono cacciati di casa da Truffaldino marito di Smeraldina, seguace della teoria dell'egoismo, essi non ringraziano neanche la loro mamma adottiva considendo la sua generosità un atto di amor proprio.

[20] Franco Vazzoler, "Un napoletano a Venezia: Antonino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi", in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, p. 158.

3.3. Cerami

Nella *pièce* di Vincenzo Cerami, il Principe –chiamato così senz'altro nome proprio[21]– si innamora della commediante Ninetta e troverà l'amore quando sarà in grado di esporsi all'avventura della vita, di accogliere l'altro, di uscire dalla sfera chiusa e vuota della sua ipocondria, fino al punto da negare il concetto tradizionale dell'amor di sé. Compie, nel clima leggero leggero di questa *pièce*, la sua metamorfosi. Ha viaggiato, ha sofferto la fatica, ha visto altro, diventando così disponibile all'esterno. Non ha alcun amor proprio perché abbocca a tutti i *qui pro quo*, agli imprevisti, passando persino *à côté* delle magie. Realizza la sua felicità nella trasformazione come *status* permanente, spezzando la scorza ipocondriaca e accettando un rapporto epidermico, di contatto con l'esterno. L'amor di sé nel suo significato piú arcaico è completamente azzerato. Non è neanche l'amore che si annulla nell'altro in senso cristiano, è il piacere della cosa in sé. Un concetto tutto nuovo, dunque, che viene elaborato nella *pièce* in un crescendo narrativo.

4. Le relazioni testuali

Il meraviglioso nelle favole, quale forma 'degradata' del mito, rimanda ad una realtà conosciuta in tempi lontani. I *tópoi* dell'inganno, dell'oscenità e dell'erotismo ne *L'amore delle tre melarance*, si muovono intorno alle origini ferine della fiaba, come dei residui probabilmente di riti d'iniziazione, che avvenivano in situazioni di mascheramento, e di simulazione.

Di queste origini mitiche e ritualistiche sono rimaste delle flebili tracce. Si sono maggiormente diffuse le eleganti versioni sei-settecentesche come quelle di Perrault, dove "La chronique scandaleuse, une fois affectée d'un signe d'irréalité, se laisse impunement narrer",[22] e dove, malgrado le metafore, il significato viene sempre spiegato. Raramente le favole restano indecifrabili, come *Il flauto magico* che, preservando il nucleo piú arcaico del racconto mitico, rinvia ad un enigma, che non può essere conosciuto e resta sotto forma figurata.

[21] Da qui in poi si scriverà Principe con la maiuscola quando ci si riferisce alla *pièce* di Cerami.

[22] J. Starobinski, *op. cit.*, p. 426.

Mentre la struttura narrativa cambia da un'interpretazione all'altra, il nucleo rimane fondamentalmente lo stesso.

4.1. Basile

La versione piú antica che conosciamo è quella del Basile."Le tre cetra" è la penultima favola del *Pentamerone*, e come tutte le fiabe piú arcaiche e *naïves*, rende conto della sua origine attraverso un narratore che nella cornice ne giustifica la nascita, come accade nel *Decamerone* e ne *Le mille e una notte*. Ogni singola fiaba del *Pentamerone* è apologetica, metafora di un insegnamento operato attraverso un divertimento mirato: l'insieme costituisce un insieme di *minima moralia*, un breviario del comportamento etico.

Il racconto delle tre melarance di Carlo Gozzi corrisponde sia a "Le tre cetra" de *Lo cunto de li cunti*, che alla cornice di quest'opera, dove si narra che Zoza, figlia malinconica di un re, diventa oggetto di un maleficio quando vede dalla finestra "la scena boschereccia", per usare le stesse parole del Basile, cioè la caduta a capitombolo di una vecchia, e un suo gesto osceno accompagnato da una maledizione: Zoza potrà sposare il principe Taddeo, che giace in un sepolcro, solo se arriverà in tre giorni a colmare di lacrime un'anfora. La vicenda di Zoza costituisce il cinquantesimo racconto, la cornice, l'inizio e la chiusura del *Pentamerone*. La soluzione (lieta) della finzione coincide, dunque, con la fine della vicenda introdotta dalla cornice, ugualmente favolistica, ma presentata sotto il registro di una narrazione cronachistica.

4.2. Gozzi

Carlo Gozzi spiega, come si è già visto, l'impalcatura della favola teatrale nell'"Analisi riflessiva". Vi sono descritti quali versi recitare, quali scene rappresentare. Vi sono previste persino le reazioni del pubblico, di cui non aveva, pare, una vera cognizione. "Si chieda all'uditorio, perché questa scena piacesse estremamente", scrive a proposito del passaggio dove Truffaldino per tre volte lascia bruciare l'arrosto alla fine del terzo atto. "Carlo Gozzi sembra ignorare che come per i bambini la prevedibilità è parte costitutiva del piacere del testo", scrive Gabriele Muresu.[23]

Nell'"Analisi riflessiva" attraverso le note, le indicazioni, e le descrizioni delle *machineries*, sono riconoscibili sia le ampie influenze della Commedia dell'Arte, sia alcune anticipazioni del Romanticismo per le reminiscenze favolistiche popolari.

[23] Gabriele Muresu, "*L'augellin belverde*", in *Letteratura italiana. Le opere*, p. 1148.

Di non minore importanza, per la successiva valorizzazione di quest'opera in epoca romantica, è il manifestarsi dell'autore stesso nel testo come narratore. Sarà l'Ottocento il secolo di una letteratura che vuol far corrispondere vita e opere.

4.3. Cerami

Il patto narrativo della *pièce* di Vincenzo Cerami ha tutt'altra natura. Intanto, nessuna indicazione viene data sulla realizzazione scenica (come accade in Gozzi), perché il testo di per sé, in qualsiasi modo lo si giri, è puro teatro. Lo spettacolo si apre *in media res*: il re e il dottore sono alle prese del problema dell'ipocondria del Principe, finché entra in scena Pasquariello, l'attore capocomico intorno al quale ogni evento comincia a ruotare. È grazie alla sua presenza che si sviluppa un teatro nel teatro, una dialettica fra vero e falso. Il lettore/spettatore interpreta la realtà di finzione della pièce attraverso la vicenda in sé (il principe ipocondriaco, ecc.), ma anche attraverso il doppio ruolo di Pasquariello, che allo stesso tempo vive sulla scena la sua corrente storia di uomo (ama, dorme, si diverte, dice la sua), e come attore vive la sua finzione, cercando colla sua arte di far divertire il principe.[24] Questa duplice funzione finisce per avere buon gioco nella vicenda e costituisce il filo conduttore di un teatro che è allo stesso tempo un dentro e un fuori della rappresentazione. Un po' come nel teatro barocco di Tirso de Molina, ripreso come modello in diverse opere da Carlo Gozzi, che, tuttavia, non fa mai scivolare un piano sull'altro, quello della finzione e quello della realtà.[25]

[24] V. Cerami, *op. cit.*, p. 38. Pasquariello, che viene condannato per aver fatto morire dal ridere uno spettatore dice :"[...] Io davanti a questo morto rinuncio per sempre alle commedie, alle farse, alle facezie, e a qualsiasi spettacolo anche variamente umoristico. Da oggi in poi farò solo tragedie, drammi a tinte fosche, oratori e tanta tanta avanguardia".

[25] Si veda di Anna Croce: "Le droghe d'amore", in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, pp. 274-276. "Nella visione settecentesca del Gozzi, il *teatro nel teatro* non dipende invece [aggiungo: come in Tirso de Molina], dalla contraddittoria psicologia dei personaggi, ma solo dalla loro astuzia (e gli inganni non sono 'cure' per guarire la gelosia ma solo 'droghe', per insaporire la strategia amorosa). Il linguaggio di tipo seicentistico, quindi, le rare volte che affiora, è confinato nelle scene in cui i personaggi recitano sentimenti non veri. È, cioè , soltanto il sentimento della finzione. E, in generale, finzione e realtà non si confondono [...]". Entrambe le strategie di narrazione si trovano nella *pièce* di Cerami: i personaggi fingono e non fingono a seconda delle situazioni. Sono o appaiono simulatori opportunisticamente a seconda dei casi.

Come in Tirso, invece, –ma non esattamente nella stessa maniera, come si preciserà dopo– nel lavoro di Cerami i personaggi confondono, traspongono reciprocamente il loro ruolo fra finzione e realtà, perché capita loro spesso di vivere il vero nella finzione, e la finzione nel vero. Presi *tout simplement* dalla rapidità e mutevolezza degli avvenimenti, dove per vivere è d'obbligo abbandonarsi agli eventi, le persone-personaggi non arrivano a dirimere i due piani, non sono sempre padroni assoluti delle loro storie.

5. Il piano del ribaltamento delle azioni e dei ruoli

Nel saggio "Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkgaard", Jean Starobinski segnala una traiettoria tematica in cui *La Principessa Brambilla* di Hoffmann, situandosi fra Gozzi e Kirkegaard, occupa un posto centrale. Storia di un protagonista vanitoso e pieno di sé (ancora una citazione sull'amor proprio!) che si libererà della scorza quando, contro un teatro falsamente patetico, sarà un buon attore di commedia, afferma Starobinsky che "Le triomphe de la comédie sur le théâtre faussement pathétique nous est ici représenté comme le résultat d'une transmutation survenue à l'intérieur d'une conscience". Storia di una metamorfosi, dunque, viaggio iniziatico della conoscenza dell'io, come probabilmente lo era ad un livello piú arcaico la favola di Basile. E prosegue: "Pourtant toutes les fois que Giglio consent à se départir de sa suffisance, de sa morgue avantageuse, de sa complaisance narcissique, l'objet de ses désirs devient plus proche, s'offre à sa portée". È attraverso il travestimento, quando è capace di rinunciare ad apparire 'bello', e di declinare il suo narcisismo, che Giglio incontra la principessa."Il faut savoir se quitter soi même, disparaître complètement sous l'accoutrement le plus grotesque, pour pouvoir renaître à une nouvelle existence".[26]

Nella versione di Gozzi,[27] in quella di Vincenzo Cerami, e nella cornice del *Pentamerone* di Basile, l'atto del ridere è provocato da un ribaltamento, dalla caduta a gambe all'aria che mostra l''oggetto

[26] J.Starobinski, *op. cit.*, p. 442-444.

[27] "Usciva Morgana da vecchierella con un vaso per provvedersi dell'olio della fontana. Truffaldino faceva vari insulti a quella vecchierella; ella cadeva a gambe alzate. Tutte queste trivialità, che rappresentavano la favola triviale, divertivano l'uditorio colla loro novità, quanto le Massère, i Campielli, le Baruffe Chiozzotte, e tutte l'opere triviali del Signor Goldoni. Allo scorcio del cadere della vecchiarella il Principe dava in uno scoppio di risa sonore e lunghe. Guariva da tutti i suoi mali a un tratto [...] e al ridere di quel faceto Principe l'Uditorio

osceno': un capitombolo, che metaforicamente mette in discussione il rapporto alto/basso, e che permette in un lampo alla malinconia (nel senso originario *mélas* = nero, e *cholé* = bile) di cedere il posto al riso.

Hoffmann fa ridere di sé il re Ofioch quando questi vede il proprio viso riflesso, capovolto, nel lago. Ma, fatto piú importante, Ofioch comincia ad amare la principessa Liris –compagna che fino a quel momento gli era indifferente ed estranea anche a causa dei suoi rumorosi scoppi di risa–, quando entrambi risvegliati da un letargo profondo dal mago Ermodio, si osservano riflessi al contrario in uno specchio d'acqua, assieme alle cime degli alberi e al cielo:

> Entrambi, il re Ofioch e la regina Liris, spinti da un'irresistibile bramosia, si affrettarono subito lì. Furono i primi a guardare dentro l'acqua. Ma quando nella sconfinata profondità, scorsero lo scintillante cielo blu, i cespugli, gli alberi, i fiori, tutta la natura, e il loro stesso Io che vi si rispecchiava rovesciato, allora fu come se un nero velo si sollevasse, e apparisse chiaro davanti ai loro occhi un nuovo mondo fantastico, pieno di vita e di gioia, e con la scoperta di questo mondo si accese nel loro animo un entusiasmo che non avevano mai conosciuto né sospettato. Dopo aver a lungo guardato dentro l'acqua, si sollevarono, si guardarono l'un l'altra e... risero; così infatti deve essere definita l'espressione fisica non tanto del piú profondo benessere interiore, quanto della felicità per la vittoria delle interne forze psichiche... [...]. Dopo che ebbero riso per un po' in questo modo tutto loro, esclamarono piú o meno all'unisono: "Oh!...prima giacevamo fra sogni terribili in una terra deserta e inospitale, e ora ci siamo svegliati in patria... ora ci riconosciamo in noi stessi e non siamo piú creature rinnegate!..".[28]

La stessa immagine la troviamo, sebbene in forma diversa, anche in Gozzi: "Smeraldina Mora [colei che con un incantesimo si sostituirà alla principessa] vedeva l'ombra della bella giovane [la principessa] nell'acqua del Lago".[29] Nessuna logica narrativa giustifica il perché Smeraldina debba osservare la Principessa nello specchio d'acqua e non dal vero, se non l'idea che la raffigurazione in un riflesso sia piú importante dell'oggetto in sé. Un passaggio forse non intenzionale in

sollevato dall'oppressione, cagionata in lui dalle infermità di quell'infelice, rideva sgangheratamente". C. Gozzi, *op. cit.*, p. 4.

[28] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *La principessa Brambilla*, pp. 60-61.

[29] C. Gozzi, *op.cit.*, p.11.

Carlo Gozzi, probabilmente ripreso tale e quale dalla tradizione. Vedersi il contrario di ciò che si è, come altro da sé, allontanarsi, significa poter creare uno spazio mentale, sdoppiarsi, poter uscire dall' ipocondria. "La mélancolie, –scrive ancora Starobinski– effet d'une séparation subie par l'âme, est guérie par l'ironie, qui est distance et renversement activement instaurés par l'esprit, avec le secours de l'imagination".[30] Ne *La Principessa Brambilla* la metafora del rispecchiamento torna a piú riprese, ed è la chiave di volta in tutte le situazioni che si presentano. Pur nella molteplicità dei significati, rappresenta soprattutto la condanna di una razionalità arrogante e boriosa, che impedisce di rispecchiarsi, di cadere e di rialzarsi. È una *pièce* maturata nel clima del Romanticismo, dove il tema del doppio mette in evidenza la separazione del corpo e dell'anima degli esseri umani, e degli sforzi necessari per superare questo limite.

Insomma, l'idea del riflettere, del rinviare la propria immagine, quale emblema della conoscenza di sé (solo nel riflesso siamo in grado di conoscerci o di perderci come per Narciso) sembra accompagnare remotamente l'opera de *L'amore delle tre melarance.*

5.1 Cerami

Nella *pièce* di Cerami l'attore-capocomico muore quando il Principe, avendo navigato tra le piú stravaganti e "turchesche" esperienze, ha scoperto l'amore e l'alterità, accettando nella sua sfera l'estraneo, e oltrepassando così lo stagnante *status* dell'ipocondria. L'attore Pasquariello, al contrario, cessa di esistere (senza alcuno strascico nella vicenda raccontata) quando esaurisce la sua funzione, e la sua ironia non avrà il complemento di una immaginazione amante.

Il Principe supera le sue *impasses* quando, in un crescendo, si sottrae al proprio immobilismo, diventando comportamentalmente sempre piú flessibile e aperto alle dinamiche esterne. Il suo viaggio è una lenta metamorfosi, e si compie in un incontro con Ninetta (attrice della compagnia di Pasquariello), fatto di balbettamenti, di battute elementari, cioè quando comincia a fondare l'esperienza amorosa infantilizzandosi e rinascendo a nuova vita. Siamo in definitiva di fronte al tema del cominciamento, proprio come Papageno/Papagena de *Il flauto magico* che, scoprendosi innamorati, intrecciano sillabe, e plasmano in un interscambio linguistico, delle emozioni in comune.

I personaggi di Cerami, pur cangianti, non sono Arlecchini, cioè maschere con un destino definito, per intenderci, e non soffrono di un

[30] J. Starobinski, *op. cit.*, p. 455.

carattere coagulato. Sono forme interattive, perché non perseguono un obbiettivo concreto e delimitato –come può essere nel Basile la continuazione della specie, o la difesa di un amor proprio–, ma aspirano al piacere in sé come momento di fondazione, ri-nascita, creazione. Non sono nella *pièce* per migliorarsi, o sublimarsi, né per materializzare un sogno, ma per approdare ad un esserci dionisiaco e compartecipativo del vivere.

6. Gli usi della lingua nelle tre versioni

Usi diversi della lingua distinguono una versione dall'altra.

6.1. Basile

La favola di Basile è tutta improntata al carattere generativo dei registri linguistici. Una lingua dialettale costruita in maniera da aprirsi ad altri interventi, tutta inscritta nella tradizione della letteratura orale, dove alle sequenze di parole e di frasi che caratterizzano le situazioni, il narratore e l'ascoltatore potrebbero aggiungerne altre allungando la lista, o sostituendole con simili. Abbondano cioè gli esempi concreti in un linguaggio fortemente colorito, e articolato sia in modo che si possa proseguire *ad infinitum* le serie, sia in modo che il racconto possa essere aggiornato, adattato di volta in volta in modo piú aderente all' uditorio.[31] Un procedimento paragonabile ad altre opere del '600. Come la *Policheata* di Pompeo Sarnelli,[32] che ricorre ad esempio a dei veri e propri elenchi di piatti appetitosi, molto simili alle liste del *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais.

6.2. Gozzi

I personaggi di Carlo Gozzi non dispongono a priori di uno stesso modo di parlare, ma utilizzano dei registri molto diversi secondo le circostanze. Una risposta alla lingua del teatro di Carlo Goldoni, che Gozzi considerava una forma espressiva tendente a cancellare le differenze sociali.

[31] Nell'opera di Basile spesso si offrono al lettore delle liste: "chi facesse male a 'sta bella signora, che pena meretarria? A la quale cosa chi responneva ca sarria meretevole de 'na collana de cannavo, chi de 'na collazione de savorre, chi de 'no contrapunto co 'no maglio 'ncoppa la pennecchia de lo stommaco, chi de 'no sorzico de scamonea, chi de 'no vranchiglio de 'na mazzara, e chi de 'na cosa e chi de 'n'autra". G. B. Basile, *op. cit.*, pp. 435-436. Questo procedimento rabelaisiano permette all'ascoltatore di prolungare *ad infinitum* le liste.

[32] *Vid.* Pompeo Sarnelli, *Policheata.* Si veda ad esempio a pagina 143 l'elenco di sette righe di piatti succulenti.

In Gozzi, nessuna logica precostituita, nessuna stigmatizzazione sociale dei personaggi, come è stato a volte sostenuto, governerebbe l'uso dei vari registri linguistici, che sarebbero impiegati, invece, liberamente, cioè a prescindere dai ruoli.[33] Non vi è una struttura a tesi, anche se uno spirito antilluministico e aristocratico domina il racconto.

È presente, piuttosto, una sorta di plurilinguismo ondivago, dove intervengono divagazioni di ogni genere per intrattenere il pubblico, e che, nel crescendo di alcune scene, trova il massimo sventagliamento.

La lingua in Gozzi è anche strumento per cambiare il proprio *status*, per modificare la propria sorte. Smeraldina Mora, con un sortilegio legato all'uso della lingua, si sostituisce alla principessa: "Non parlava piú Turco italianizzato. Morgana le aveva fatto entrar nella lingua un Diavolo toscano. Sfidava tutti i poeti nel ragionare correttamente".[34]

L'attore napoletano Fiorilli e il capocomico Sacchi, hanno influenzato molto il lavoro di Carlo Gozzi. Le annotazioni scritte sono nate anche dall'osservazione delle invenzioni di Fiorilli, soprattutto nel ruolo del balbettante principe Tartaglia, da lui interpretato.

Secondo Franco Vazzoler, Carlo Gozzi non tendeva a restringere i personaggi e le loro espressioni in un tipo drammaturgico fisso:

> se il tartagliamento, tranne il caso particolare del Re Cervo, è lasciato all'improvvisazione dell'attore (in termini musicali diremmo *ad libitum*), a livello linguistico il tartagliamento non esaurisce la realtà verbale della maschera, ma dà origine ad una scrittura che con strumenti letterari (il cui risvolto di oralità è determinante) impegna contemporaneamente l'autore e l'attore.[35]

Si potrebbe azzardare –conclude Franco Vazzoler– che *Melarance*, *Re cervo*, *Augellino belverde* costituiscano una sorta di trilogia tartagliesca in cui Tartaglia figura come protagonista, a metà tra la maschera comica e il personaggio 'alto'.[36]

[33] Vi è la convinzione da una parte della critica che Gozzi usasse in maniera classista la lingua, secondo un'idea forcaiola e reazionaria della società, tutto il contrario di Carlo Goldoni che abbandona il plurilinguismo della tradizione della Commedia dell'Arte per sostituirlo con il monolinguismo. "...proprio *L'augellino belverde*, oltre che *L'amore delle tre melarance*, rappresenta la piú clamorosa smentita dell'attendibilità di quello schema". Gabriele Meresu, "*L'augellino belverde* di Carlo Gozzi", in *Letteratura italiana. Le opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. II, p. 1156.

[34] C. Gozzi, *op. cit.*, p. 9.

[35] F. Vazzoler, *op. cit.*, p. 162.

Insomma, l'attore Fiorilli, nella pratica scenica aveva ampliato le potenzialità linguistiche abbandonandosi ad una certa improvvisazione. Qualcosa che aveva a che fare certamente con la Commedia dell'arte, ma in una forma nuova: perché per le maschere il tartagliare costituiva uno statuto anagrafico con le sue formule ripetitive, mentre Fiorilli combinava virtuosismi e allitterazioni direttamente con l'azione scenica. Il balbuziare non era piú solo un carattere tipico, –avulso dal resto, un *in sé*–, ma uno strumento di relazione e di scambio, un fondamento della propria comunicazione col mondo.

6.3. Cerami

In Vincenzo Cerami nessun personaggio parla una *sua* lingua, nessuna canzone è monocorde, nessun apologo è da sviluppare. A proposito della sua opera *La cantata del buffo*, Vincenzo Cerami dice "Il mio lavoro, assai bizzarro per la verità, è stato quello di far convivere nella medesima pagina versi come 'son pigri ed obesi gli dei giapponesi' della *Butterfly* e le rime di Ovidio o di Gozzano".[37] Queste convivenze non sono mai anonime, perché nelle parole scritte da Cerami riecheggiano immagini e assonanze che ci appartengono, che cioè si appellano ad una tradizione, a qualche cosa di già ascoltato, di collettivo.

Ne *L'amore delle tre melarance* il riso nasce da repliche infantili e infantilizzanti: "Sta molto molto male"; "molto molto interessante"; "ma veramente molto molto male"; "molto molto interessante",[38] e così di seguito. Giochi di ripetizioni di parole tipici dell'infanzia dove il tu e l'io non sono nettamente distinti. Moltiplicazioni e inversioni di termini, eco fra colui che ascolta e colui che ripete, che amplificano l'effetto comico, simulando ad esempio di avere lo stesso difetto di pronunzia dell'interlocutore. Un esercizio che Ninetta comincia con Pasquariello (Ninetta: "Perché io vi trovo così *pr*-eau! Perché vi voglio tanto *pr*-ene!"; Pasquariello: "Signorina, ma allora anche a voi manca la *pr*", p. 87).

Si sente l'eco della tradizione del teatro napoletano, dei suoi *qui pro quo*, delle parole che diventano essenza relazionale dei personaggi. È così, ad esempio, quando pensando di far ridere il principe, si prepara la scena del finto suggeritore, e Ninetta si trova ad improvvisare una parte destinata a Morgana. È un suggerimento che deve essere inteso

[36] *Ibidem*, p. 167.

[37] Cfr. http://www.nicolapiovani.it/ita/buffo.html Versi da recitare e versi da cantare.

[38] V. Cerami, *L'amore delle tre melarance*, p. 42. Le citazioni successive indicheranno solo il numero della pagina.

principalmente dal pubblico (pp. 80-84). Si ride per questo intendere e non intendere, in un processo comunicativo volutamente 'disturbato'.

In molti altri punti lo slittamento e l'equivoco nel discorso prendono il posto centrale della comunicazione:

> DOTTORE: No, no, vi prego, non ricominciate, insomma. Voi lavorerete per il Re. Reciterete per il principe, per il figlio del Re. Maestà... Eureka! Eureka!
> MORGANA: Che ha detto?
> PASQUARIELLO: 'O re è cà, 'o re è ccà! (p. 46.)

E in un altro momento, Morgana dice a Ninetta, riferendosi a Pasquariello:

> MORGANA: No, no, non gli passa. L'ho visto troppo avvilito, addolorato, una faccia appesa, una maschera di dolore. Questa mattina mi ha detto: "Siente, me la vuoi stendere 'sta mutanda?"
> NINETTA: E tu gliel'hai stesa!
> MORGANA: Che cosa?
> NINETTA: La mutanda.
> MORGANA: Ehe! Ninetta! La mutanda te lo dico io a te. (p. 32.)

Come nel teatro di Antonio Petito dove il gioco teatrale avveniva con la *prise à charge* del pubblico, anche nel lavoro di Cerami gli equivoci implicano che la platea sia controparte attiva della scena, che possa cioè mentalmente anticipare le battute.

7. Innocenti *tromperies*

Nella *pièce* di Vincenzo Cerami domina anche l'idea del *trarsi in inganno*. L'inganno non coincide con l'uso di una menzogna, è piuttosto un autoinganno, un mettersi alla prova al limite della realtà. Come il tema dominante della feconda castità, che è esso stesso una contraddizione di termini. Se si è fecondi non si è casti e viceversa, dice Cerami nel commento alla *pièce*,[39] riflessione riecheggiata dal coro:

> Amore delle rosse melarance
> fanciulla di feconda castità,

[39] "Il Dottore, dotto com'è, –scrive nel trattamento Vincenzo Cerami– spiega l'aspetto etno-antropo-mitologico di questa brutta faccenda delle melarance

l'Oriente ti nasconde, l'amor ti troverà,
perfino sulla luna arriverà.

Andremo a conquistare il vello d'oro
amore amore amore amor.
Andremo a conquistare il Santo Graal.[40]

La feconda castità diventa metafora degli impossibili successi (il vello d'oro, il Graal...) di un principe ipocondriaco, che non guarirà se resterà chiuso in convinzioni avulse dalla realtà. Egli non potrà *superarsi* se non attraverso una moltiplicazione di riflessi, di rispecchiamenti.

L'interscambio fra la vita *vera* della compagnia dei commedianti sulla scena e le azioni messe in moto nella finzione scenica, si influenzeranno in un gioco che modificherà profondamente il Principe.

Anche le reminiscenze di genere che emergono nel testo teatrale, sono volte ad indebolire l'immagine del Principe che diviene "uno, nessuno e centomila". Queste reminiscenze, tratte appositamente da opere note, sono volte ad esasperare la realtà sulla scena, quali rappresentazioni coagulate che lo spettatore deve liquidare facilmente. Secondo la migliore tradizione parodistica, il principe ipocondriaco richiamerà la figura di Amleto, quando dice col teschio in mano: "Ora l'inverno del nostro travaglio si è mutato in splendida estate grazie a questo sole di New York" (p. 51). O viene richiamata l'immagine di *Riccardo III*: "Il mio regno per un cavallo" (*id.*). Oppure viene alla lontana ricordato Otello, quando a piú riprese ritorna il tema del fazzoletto. Caratteri esasperati di un modo di essere. Parodie volte a sottrarre al personaggio il prestigio di una figura monolitica. Come sostiene Jurij Nikolaevic Tynjanov dalla stilizzazione alla parodia non c'è che un passo.[41]

Sono improvvisazioni e colpi di scena che fanno pensare, come si è detto, ad Antonio Petito, che spesso traduceva l'azione teatrale in

bianche e rosse: il bianco simboleggia la castità e il rosso la fecondità [...] per cui gira la frittata come ti pare, se una donna è casta non è provato che sia feconda e se è feconda significa che non è piú casta. Insomma il Principe è stato condannato alla ricerca di questo 'impossibile'".

[40] V. Cerami e N. Piovani, *Canti di scena*, p. 34.

[41] "La stilizzazione è vicina alla parodia. L'una e l'altra vivono una doppia vita: dietro il piano dell'opera, c'è un altro piano, il piano che viene stilizzato o parodiato. [...] parodia della tragedia sarà la commedia (sia sottolineandone l'aspetto tragico, sia sostituendovi il comico), parodia della commedia può essere la tragedia". Jurij Nikolaevic Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, p. 138.

una prova generale, dove tutto *sarebbe potuto* accadere. Basti pensare alla *Francesca da Rimini*, ad esempio, che si sviluppa sulla trovata dell'impossibilità di rappresentare lo spettacolo. Un lavoro in cui la compagnia, riprendendo la struttura portante della tragedia, mette in *abyme* la trama della rappresentazione, allontanandola, ora a causa di un imprevisto ora di un altro, fino ad annullarla. Nell'altalenarsi della situazione i comici esprimono sulla base di un canovaccio tutta la loro capacità di improvvisatori.

Nel lavoro di Cerami la presenza del capocomico all'interno delle azioni della *pièce* ha un ruolo essenziale, ma non tanto esasperato da minimizzare la vicenda del principe e delle melarance. L'azione degli attori e quella della vicenda in sé (il principe e la ricerca dell'amore) si influenzano vicendevolmente. Del resto Vincenzo Cerami stesso ha espresso la convinzione che

> Si le spectateur devient le spectateur du spectacle dans le spectacle, c'est une erreur drammaturgique (s'il oublie tout le reste) [...]. Ou il est très court, ou continuellement interrompu [...].[42]

Ne *L'amore delle tre melarance*, il gioco del teatro del teatro è ai limiti del predominio del teatro sulla vita che nella scena è rappresentata. Affinché questo non avvenga l'attore come si è detto muore nel momento in cui ognuno può divenire l'altro, ed il gioco attoriale diventa una realtà. I *qui pro quo* agevolano questo scambio fra recitare e vivere.

Per limitarci a qualche esempio, il Dottore (un personaggio che non esiste nelle precedenti versioni, ed è un medico alla maniera del malato immaginario alla Molière), vorrebbe fare l'attore:

> DOTTORE: Ma se un attore può fare il dottore, anche un dottore può fare l'attore.
> PASQUARIELLO: Ma se io fossi un dottore non farei mai l'attore.
> DOTTORE: Lo dite perché siete attore. Se voi foste dottore vorreste fare l'attore. (p. 58)

E cosí via. Finalmente il Dottore riesce a fare l'attore quando la compagnia in procinto di provare una scena ha bisogno di un altro commediante.

[42] Le parole citate provengono da uno scritto inedito gentilmente prestatomi dall'autore, nel quale si trascrive ciò che egli stesso e gli allestitori dello spettacolo *Sa Majesté*, discutevano sull'allestimento, il 20 dicembre 1983 (p. 6).

Anche Morgana, in un altro momento fuori dalla finzione scenica di primo grado –quando cioè deve fare l'attrice nella compagnia–, bacia sul serio Pasquariello, che le chiede per questo di andarsene:

> MORGANA: Ma perché dovrei andarmene? Sei impazzito?
> PASQUARIELLO: Perché sei una guitta. Una vera attrice non piange, finge di piangere; non muore, finge di morire; non bacia, finge di baciare. (p. 78)

Pasquariello qui sottolinea il rischio di confondere la realtà con la finzione: come attore sostiene il suo ruolo di fingitore, ed è per questo destinato a scomparire, mentre le altre *persone* nella pièce continuano fino alla fine ad intrecciare scena e vita, quasi in un omaggio al teatro barocco di Tirso de Molina.[43] Ma mentre il teatro di Tirso sollecitava lo spettatore a visioni multiple, illusioni barocche, fino a svelare il trucco, la *tromperie* nella *pièce* di Vincenzo Cerami invita lo spettatore a prendere gli stessi punti di vista degli Attori –nei quali l'autore si è calato proprio come nel dettato di Calvino[44] e di cui mette in evidenza la molteplicità *ab imis fundamentis*–, e, allo stesso tempo, lo indirizza a percepire questi ruoli intercambiabili non come inganni, sogni o illusioni, ma come momenti consustanziali al loro molteplice e disponibile divenire.

8. L'influenza del teatro di Petito

Reculer pour mieux avancer, secondo il dettato di Irwin Panovskij, sembra essere una linea guida nel teatro di Vincenzo Cerami, che non

[43] "Si apre cosí [...] –scrive Anna Croce– una specie di *teatro dentro il teatro.* Sia in Tirso, sia in Gozzi che lo imita, i due primi amorosi devono recitare la parte dei personaggi che a loro volta recitano sentimenti che non sono i loro reali. La finzione teatrale mette in scena una seconda finzione: come una recita al quadrato. C'è peró una fondamentale diversità fra Tirso e Gozzi. Nella visione barocca di Tirso *il teatro nel teatro* si giustifica con la realtà contraddittoria della psicologia amorosa (come per l'appunto il titolo –*La gelosia cura la gelosia*– sottolinea). Il linguaggio *finto* di tipo metaforico-secentistico è perció usato sempre dai personaggi, sia quando esprimono i loro contradditori sentimenti, sia quando mentono. E, in generale, i confini fra finzione e realtà non sono netti: baroccamente l'artificio ha il sopravvento sulla natura: a un certo punto accade persino che il primo amoroso sia travolto dalla sua stessa finzione e creda sul serio di essere innamorato della seconda amorosa". A. Croce, "Le droghe d'amore", in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, p. 275.

[44] I. Calvino "L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore", *op. cit.*, p. 10.

ha mai guardato all'avanguardia teatrale, poetica, narrativa, come un punto di riferimento per interpretare la complessità del presente. Preferisce andare *à rebours*, inscriversi in forme tradizionali del raccontare, del poetare, del mettere in scena. Ne *L'amore delle tre melarance* l'attore capocomico Pasquariello, napoletano, è l'interprete intorno al quale tutto ruota: facitore degli eventi, interprete di differenti ruoli, ribaltatore di situazioni.

Un po' come il Pascariello, l'*ante litteram* di Pulcinella, di petitiana memoria. Antonio Petito aveva mantenuto fino all'Unità d'Italia molte forme tradizionali della prima Commedia dell'Arte. Un teatro dell'autore-attore, dove il testo-canovaccio era sufficientemente elastico da giocare al rimbalzo con la platea. L'arte dell'attore era come quella di un ginnasta, un continuo allenamento di potenzialità.

I testi-canovaccio di Antonio Petito, erano riscritti e ritoccati *dopo* gli spettacoli. "Copioni" che "sono vere e proprie foreste di errori di grammatica",[45] testimonianza di una rapida trascrizione dall'orale. Testi dove la cultura bassa regolarmente osservava la cultura alta, dove non si nascondeva la convenzionalità del teatro, anzi veniva accentuata in una messa in scena antinaturalistica. Una tradizione coltivata poi da Raffale Viviani, e piú recentemente da attori-autori come Carlo Giuffré,[46] e sottolineata costantemente da Edoardo.[47] Inoltre, come scrive Franca Angelini:

> la lirica compare in forma di canzone popolare, di moda, e spesso è un elemento della trama, un *leit-motiv* anche tematico; è usata come elemento strutturale del suo teatro anziché in senso psicologico e patetico.[48]

Un teatro, come scrive sempre Franca Angelini, che si rifà al primo periodo di Goldoni, quando questi contrastava la tradizione delle maschere fisse, e la commedia di carattere dei rifacitori di Molière. È soprattutto attraverso la figura di Pulcinella che Petito esprime la facoltà trasformistica, la vocazione antinaturalistica:

[45] Vittorio Viviani, "Antonio Petito", *Storia del teatro napoletano*, p. 587.

[46] Carlo Giuffré nella rappresentazione di *Miseria e nobiltà* di Edoardo Scarpetta (stagione 2003-2004, Teatro Eliseo di Roma), accentua nel secondo atto il carattere settecentesco dell'opera, inserisce canzoni, ripete *refrains*, insomma mette in evidenza le tracce dell'opera buffa.

[47] Cfr. Edoardo De Filippo, *L'arte della commedia*.

[48] Franca Angelini, *RASOI / Teatri napoletani / del '900*, p. 14. *RASOI* è stato uno spettacolo di Enzo Moscato per la regia di Mario Martone e Toni Servillo, nel 1992.

> La sua arte [di Antonio Petito] ha trovato finalmente un approdo conclusivo in un linguaggio che trascende persino l'esigenza individualistica del 'grande scrittore' che è tale perché crede nella interdipendenza col 'grande attore' in funzione di *matador*. 'Totonno' è creatore ormai dello spettacolo, attuato come assoluto fantastico con tutti i mezzi: da quello del grottesco e della farsa a quelli della caricatura e del dramma; dal canto popolare al balletto, dal gioco di prestigio alla pantomima parodistica.[49]

Dunque pur rifacendosi ad un gioco teatrale dove il riconoscimento dei tipi è piuttosto immediato, cambiando loro posizione impedisce di vederli come interpreti di un destino. Le messe in scena di Petito sono sempre un gioco di teatro nel teatro, sia per le azioni sdoppiate a vari livelli, sia per gli equivoci linguistici. Petito, interpretando Pulcinella, trasforma la maschera da spalla a protagonista, variandone all'infinito i ruoli e contrapponendogli Felice Sciosciammocca, pieno di tic linguistici ripetitivi, borghese e piagnucoloso. Certamente la parodia in Petito è funzione primaria.

Nella *pièce* di Cerami, Pasquariello capocomico interpreta diversi ruoli: sostegno del Principe, suo accompagnatore di viaggio, potenziale amante di Ninetta, fingitore, ecc. Le sue prestazioni di attore sono tergiversate a tal punto nella *pièce* da diventare *lo statuto dell'Attore*, cioè colui che consuma a poco a poco gli schemi stessi di cui si nutre. Il tema del teatro nel teatro non è piú vissuto come semplice doppio delle azioni, ma come mezzo per giungere a nuovi approdi, ad un totale rinnovamento.

Persino Morgana si innamora del Turcone, lascivo, beone e godereccio, lei che per pudore cadendo a gambe all'aria aveva maledetto il Principe. Chi di sesso punisce... di sesso perisce. Ed il Principe che con la malinconia aveva creato un clima di oppressione, guarisce quando esce dalla tipologia di azioni punitive come trappole. Come molte opere che si rifanno ad una tradizione viva, l'opera resta aperta a molte e molte osservazioni ancora.

Per concludere, ancora qualche annotazione: la musica e le parole, così ricche di *déjà entendu*, di memorie collettive, riportano la percezione ad un tessuto di ricordi, ed allontanano e straniano lo spettatore da una visione troppo ravvicinata degli eventi, perché viene messo nella posizione di riconoscere e di sentire degli eco. Parole e musica fungono da *textum* –nel senso etimologico di tessitura,

[49] V.Viviani, *op. cit.*, p. 588.

intreccio, ricamo–. Sono trame, connettivi del narrare, ai quali la *pièce* affida il suo *continuum* di significazioni.

Inoltre, il tono generale dell'opera non manifesta alcuna fredda ironia. Vincenzo Cerami infatti non mostra di collocarsi come narratore al di fuori del suo lavoro, non crea un allontanamento tale da obbligare ad osservare a distanza la realtà. Il testo è perfuso piuttosto di un umorismo partecipativo, derivante dal senso delle sproporzioni delle reazioni, dai comportamenti che siamo chiamati a vivere con empatia, piuttosto che a giudicare. Siamo in ciò lontani da una pura forma parodica. Si tratta di una forma lirica –anche se giocata tutta sulla scacchiera delle posizioni dei ruoli e non dei sentimenti–, perché qualsiasi cosa accada siamo ogni volta dentro le azioni. Sören Kirkegard ha delineato una separazione del concetto di ironia, come riflessione distante, un *nil admirari*, dall'umorismo che troviamo nel cristianesimo, ad esempio, che assumendo la realtà attraverso il mistero,[50] vive continuamente in una forma di partecipazione. Senza voler suggerire paragoni forzati, si può tuttavia dire che il testo –e piú in generale i molti testi teatrali di Cerami– lascia allo spettatore immaginare, con un sentimento di partecipazione e di empatia, nuove avventure di personaggi, pronti a lanciarsi in altre storie, altre vite, di figurare dei futuri misteriosi. Il nostro pensiero è stimolato a convivere con essi, piuttosto che a tirare le fila sul loro destino.

Dice Franz Reinhold ne *La Principessa Brambilla*, a proposito del racconto magico del re Ofioch:

> se vi ho ben capito, la Fonte di Urdar [...] per farli felici non è altro che ciò che i tedeschi chiamano umorismo, quella meravigliosa forza del pensiero che nasce dalla piú approfondita osservazione della natura e che è capace di creare un *proprio doppio ironico* le cui bizarre stupidaggini gli rendano possibile riconoscere anche... sì, voglio mantenere questa parola spregiativa [...] le proprie stupidaggini, e quelle di tutto l'esistente, divertendosene.[51]

Con Cerami siamo in un clima di umorismo lirico, che, tuttavia, al contrario della menzionata citazione, è del tutto estraneo ad una filosofia del doppio.

[50] "L'humorisme du christianisme apparaît aussi dans la formule: mon joug est doux et mon fardeau léger [Matth., II, 30] car lourd il est certes, pour le monde, le plus lourd qu'on puisse imaginer... l'abnégation de soi!", Sören Kierkegaard, *Journal (extraits) 1834-1846*, p. 108.

[51] E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 62. Il corsivo è mio.

Bibliografia

ANGELINI, Franca, *RASOI / Teatri napoletani / del '900.* Roma, Bulzoni, 2003.

BASILE, Giambattista, *Lo cunto de li cunti,* trad. Ruggero Guarini, a cura di Alessandra Burani e Ruggero Guarini. Milano, Adelphi, 1994.

BASILE, Giambattista, *Lo culto de li culti,* a cura di Mario Petrini. Bari, Laterza, 1976.

CALVINO, Italo, *Sulla fiaba.* Milano, Mondadori, 1996.

CERAMI, Vincenzo, *Rencontre du 20 décembre 1983. Présentation de la trame du spectacle "Sa Majesté"* (dattiloscritto).

CERAMI, Vincenzo, *L'amore delle tre melarance.* Centro di Drammaturgia, Fiesole, 1985, (dattiloscritto).

CERAMI, Vincenzo, *La cantata del fiore 1990.* http://www.nicolapiovani.it/ita/buffo.htmlVersi.

CERAMI, Vincenzo, e Nicola PIOVANI, *Canti di scena.* Torino, Einaudi, 1999.

CROCE, Anna, "Le droghe d'amore", in Carmelo ALBERTI, a cura di, *Carlo Gozzi scrittore di teatro.* Roma, Bulzoni, 1996, pp. 274-276.

CROCE, Benedetto, "Le fiabe di Carlo Gozzi", *Scritti di storia letteraria e politica,* XXXVII. Bari, Laterza, 1949, p.164.

DE FILIPPO, Edoardo, *L'arte della commedia.* Torino, Einaudi, 1965.

DE SANCTIS, Francesco, *Storia della letteratura italiana,* a cura di Niccol Gallo, *Opere,* a cura di Carlo Muscetta, IX. Torino, Einaudi, 1958.

GOZZI, Carlo, *Analisi riflessiva della fiaba "L'amore delle tre melarance",* www.ilbolerodiravel.org/ letteraturaitaliana/Gozzi-AmoreMelarance.htm

GOZZI, Carlo, *Opere.* Venezia, Colombani, 1782.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman.* Paris, Éditions du Seuil, 1983.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *La principessa Brambilla,* introduzione, prefazione e traduzione di Laura Bocci. Milano, Garzanti, 1994.

KIERKEGAARD, Sören, *Journal (extraits) 1834-1846.* Paris, Gallimard, 1963.

MERESU, Gabriele, "*L'augellino belverde* di Carlo Gozzi", in Alberto ASOR ROSA, a cura di, *Letteratura italiana. Le opere. Dal Cinquecento al Settecento,* Vol.II. Torino, Einaudi, 1993, pp. 1143-1159.

SANGUINETI, Edoardo, *L'amore delle tre melarance.* Genova, Il Melangolo, 2002.

SARNELLI, Pompeo, *Policheata.* Milano, Sansoni, 1962.

STAROBINSKI, Jean, "Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard", in Vittore BRANCA,a cura di, *Sensibilit e ragione nel Settecento*. Firenze, Sansoni 1967, II, pp 423-62.

TYNJANOV, Jurij Nikolaevic, *Avanguardia e tradizione*. Bari, Laterza, 1968.

VAZZOLER, Franco, "Un napoletano a Venezia: Antonino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi", in Carmelo ALBERTI, a cura di, *Carlo Gozzi scrittore di teatro*. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 151-169.

VERRI, Alessandro, "Digressioni sull'uomo amabile, sulla noia e sull'amor proprio", *Il Caffé*, a cura di Gianni Francioni e Sergio Romagnoli. Torino, Bollati Boringhieri, 1993/1998, pp. 677-684.

VIVIANI, Vittorio, "Antonio Petito", *Storia del teatro napoletano*. Napoli, Guida, 1969, cap. XVIII, pp. 545-643.

VOLTAIRE, François Arouet, *Dictionnaire philosophique*. Paris, Garnier, 1954, pp. 21-22.

La cuestión del *télos* de la vida moral en Pico della Mirandola

Ernesto Priani Saisó
Universidad Nacional Autónoma de México

Todo intento por construir hoy una ética está destinado al fracaso. Una razón, según MacIntyre,[1] es que el abandono de la noción de fin (*télos*) de la vida moral durante el Renacimiento, ese territorio temporal que marca la ruptura entre el pensamiento medieval y el moderno, deja sin posibilidades de conciliación dos puntos medulares de la reflexión moral Apunta:

> ...el efecto conjunto de la objeción secular a la teología protestante y católica, y de la objeción científica y filosófica al aristotelismo, fue eliminar cualquier noción del *télos*. A partir de que el punto central de la ética es [...] hacer que el hombre vaya de su estado presente a su verdadero fin, la eliminación de cualquier noción de naturaleza esencial y, con ello, el abandono de la noción de *télos*, deja atrás un esquema compuesto de dos elementos cuya relación resulta poco clara: por un lado, un cierto contenido para la moralidad –el conjunto de los mandamientos derivados del contexto teológico– y, por otro, una cierta visión de un hombre no educado conforme a su propia naturaleza.[2]

Para MacIntyre, esto explicaría por qué el proyecto de los filósofos morales del siglo XVIII no podía tener éxito, pues "herederos de un conjunto de mandatos morales, por una parte, y, por otra, de una concepción de la naturaleza humana que había sido concebida para discrepar de los primeros",[3] no pudieron darse cuenta que dejaban atrás uno de los engranajes que le daban coherencia a esta inconsistencia: la noción de fin. Sin ella, como ha ocurrido hasta ahora, parece imposible reencontrar el camino hacia la vida moral.

A la luz de esta especulación, la discusión acerca del sentido de la *Oratio de dignitate hominis* de Pico della Mirandola cobra rele-

[1] *Cf.* Alastair MacIntyre, *Alter Virtue*. p. 53. Las traducciones son mías.
[2] *Ibidem*, pp. 54-55.
[3] *Idem*.

vancia porque nos lleva a discutir la reflexión piquiana entre indeterminación humana y *télos* que no ha sido uno de los temas tratados por la crítica tradicional.

En efecto, la *Oratio* de Pico ha sido tomada por sus principales intérpretes durante la primera mitad del siglo xx, como una reflexión en que se establece definitivamente la defunción de la noción de naturaleza esencial del hombre. En esa medida, se ha dicho que es una defensa de la libertad humana entendida como total auto-creación. Pero esta lectura, sin embargo, no ha sido capaz de dar cuenta del proyecto moral que se describe en la *Oratio*, en buena media porque se prescinde del tema del fin.

Lo que me propongo hacer aquí es mostrar que la reflexión de Pico parte del carácter indeterminado de la naturaleza humana para, desde ahí, discutir la necesidad de un fin que no está atado ni encuentra su fundamento en esa condición esencial del hombre, sino en la unidad.

Pico inicia su reflexión en la *Oratio* con el pasaje que constantemente se evoca:

> Dios, Padre y sumo arquitecto, había construido ya esta casa del mundo que vemos, templo augustísimo de la divinidad. [...] Pero acabada su obra, el gran Artífice andaba buscando alguien que pudiera apreciar el sentido de tan gran maravilla, que amara su belleza y se extasiara ante tanta grandeza. Por eso, una vez acabada la obra, atestiguan Moisés y Timeo, pensó en crear al hombre.
>
> El mejor Artesano decretó por fin que fuera común todo lo que se había dado a cada cual en propiedad, pues no podía dársele nada propio. En consecuencia dio al hombre una forma indeterminada, lo situó en el centro del mundo y le habló así: "Oh Adán: no te he dado ningún puesto fijo, ni una imagen peculiar, ni un empleo determinado. Tendrás y poseerás por tu decisión y elección propia aquel puesto, aquella imagen y aquellas tareas que tú quieras."[4]

Para hombres como Cassirer, Kristeller, Garin y otros, estas palabras –para utilizar una referencia de Kristeller– "tienen un timbre moderno, y se encuentran entre los pocos pasajes de la literatura filosófica del Renacimiento que ha complacido, casi sin reserva, a oídos modernos y existencialistas.[5]

[4] Giovanni Pico della Mirandola, *De la dignidad del hombre* p. 105.
[5] P. O. Kristeller, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, p. 92.

La razón de este entusiasmo, podemos leer en Cassirer, es que para él, Pico dice que "el mundo del hombre es de una naturaleza y de una peculiaridad tales que [...] no es el ser el que impone una dirección precisa y determinada al desenvolvimiento, sino que por el contrario la originaria dirección del desenvolvimiento determina y fija el ser...".[6] Así, por expresarlo en otras palabras, Pico señalaría que el hombre puede hacerse cargo de su propio ser; que él es capaz de determinar su propia existencia.

Si somos sinceros, esta interpretación hace fascinante a Pico, pero es excesiva para entender las ideas de un pensador que escribe durante el Renacimiento. Asegurar que en él, el desenvolvimiento determina y fija el ser del hombre es demasiado ambiguo. Puede significar, equivocadamente, que el hombre es increado: nadie, salvo él mismo, sería capaz de dar lugar a su existencia, algo totalmente impensable en Pico. El sentido de este pasaje, en realidad, es mucho más sutil.

Pico escribe, naturalmente, después de santo Tomas de Aquino. Sigue, pues, la idea tomista de distinguir en los seres contingentes la existencia de la esencia, como lo hace en sus "Tesis de acuerdo con la opinión de Aquino".[7] Para el caso que nos ocupa, sin embargo, es aun más importante la conclusión que, derivada de esta primera y en función del uso ambiguo que se da a los términos esencia y existencia, aparece en las "Conclusiones paradójicas que introducen las nuevas doctrinas en filosofía" en las que Pico afirma:

> En las cosas creadas, de lo mismo se dice ser en relación con su actualidad, y esencia en relación con su determinación.[8]

Así pues, la indeterminación del hombre sólo se dice de su esencia y en ningún sentido de su existencia. En efecto, para Pico la existencia humana puede ser actual o en potencia, en tanto que la esencia puede ser determinada o indeterminada.

Determinación es, aquí, el equivalente a "definible", por lo que la esencia es lo que responde a la pregunta "qué es lo que la cosa es". Y eso ya nos enfrenta a una variación del sentido en lo afirmado por Pico en el pasaje citado más arriba, pues deja muy en claro que el hombre no es autor de su existencia, sino sólo autor de la manera en que la existe.

[6] Ernesto Cassirer. *El individuo y el cosmos en la filosofía del Renacimiento*, p. 113

[7] *Cf.* G. Pico della Mirandola, *900 tesis*, 2.31 p. 228.

[8] *Ibidem*, 3, 31 p. 403.

De esta forma, el hombre es, como el resto de los seres creados, un ser contingente que, sin embargo, ha de hacerse cargo del hecho de carecer de una esencia determinada. Por lo tanto, Pico rechaza la concepción esencialista de la naturaleza humana que subyace al modelo moral aristotélico, según la cual, la existencia actual del hombre es imperfecta en relación con su verdadera esencia que, por ello, se convierte en el fin de la vida moral. Al contrario, en Pico encontramos que, puesto que la esencia se ha vuelto indefinida, no puede constituir el fin de la vida moral. En consecuencia, la existencia actual del hombre no puede ser considerada como imperfecta en relación con un fin esencial. Rasgos, estos, que MacIntyre identifica como una de las causas de la imposibilidad de una ética.

Pero en Pico no hay propiamente una negación del fin, sino sólo un desplazamiento de éste, de la esencia particular del hombre, a la unidad del ser.

Para Pico en realidad, al hombre no le fue dado "crear" su propia esencia y ser lo que quiera ser. En palabras de Karine Safa, la libertad resulta ser en Pico "un don. El hombre no es el creador de su libertad",[9] pues el hombre, en la medida en que es y quiera permanecer siendo hombre, necesita continuar indeterminado ya que esta es su condición esencial.

En efecto, Pico retoma del *Corpus hermeticum*, esa extrañísima obra de magia del siglo II de nuestra era, la idea de que el hombre es creado aparte del mundo. Este último tiene como origen el demiurgo, mientras que el primero tiene como origen al "primer Adán".[10] Y es esta condición de extraño, de indeterminado en relación con el mundo de los seres determinados, la razón por la cual el hombre puede tomar la forma que quiera, pero ninguna de las formas puede definir al hombre.

Esto significa, según el *Corpus*, que al hombre le fue dado "transitar" de un lado al otro de la escala; hacerse con la esencia de todos los seres, del más bajo al más alto, pero sin detenerse nunca en una esencia en particular, sino moviéndose a través de todas, sin permitir jamás que se diga de él: es esto o es aquello, pues toda detención sería fijar su esencia a algo e, *ipso facto*, renunciar a su humanidad. "Si cultiva lo vegetal –dirá Pico– se convertirá en planta; si se entrega a lo sensual, será un bruto; si desarrolla la razón, se transformará en un viviente celestial; si la inteligencia, en ángel e hijo de Dios".[11]

[9] Karine Safa, *L'humanisme de Pic de la Mirandole*, p. 82.
[10] *Cf. Hermetica. The Writings attributed to Hermes Trismegistus*, pp. 48-49.
[11] G. Pico della Mirandola, *De la dignidad del hombre*, p. 106.

Al hombre le quedan, entonces, dos opciones: o darse a sí mismo una esencia, pero renunciando con ello a su condición humana –caracterizada por la indeterminación–, o bien permanecer indeterminado; esto es, en un continuo movimiento a través de las esencias, sin una dirección o fin esencial, y por tanto, sin posibilidad de mejorar o de perfeccionar su propia esencia que sirva para justificar una elección y una preferencia.

Por eso, para Pico della Mirandola, la esencia del hombre es un simple transitar descualificado por las esencias de las cosas, una literal metamorfosis reiterada al infinito, que no distingue entre la belleza y la monstruosidad.

Y este asunto es tan radical, que el problema llega hasta el punto de establecer que no hay actos propiamente humanos, pues éstos o lo serían todos, o no lo sería ninguno. Y, bajo esta perspectiva, Pico toma distancia de santo Tomás.

En efecto, la reflexión moral tomista parte de la idea de que la acción human puede ser definida a partir de su esencia, puesto que es aquella "que solo puede ser atribuida *per se* o como tal a agentes humanos [... por lo] que tiene su fuente en la razón y la voluntad. Facultades privativas de los hombres.[12] Así, para Tomás, los actos humanos, mismos que son objeto de moralidad, sólo serían aquellos que son resultado de lo que es propiamente humano.

Pero esto sería imposible para Pico. La razón es simple: en el terreno de las cosas y de los objetos tales actos son indistinguibles de los actos de los brutos u otros seres porque, ¿cuándo sabríamos que el acto es humano? A fin de cuentas, en la medida en que la esencia del hombre es indeterminada, es imposible hablar de actos esencialmente humanos o determinadamente humanos.

Y es por esto último, por la supresión del horizonte, y porque los actos humanos son ininteligibles como humanos, que la libertad para Pico es simplemente la condición problemática de la naturaleza humana a la cual corresponde dar un camino o, por utilizar un término derivado de Michel Foucault, la indeterminación de la esencia del hombre es su *sustancia ética*, es decir, la parte de sí que constituye "la materia principal de su conducta moral"[13] con la cual se busca darle cierta forma a su esencia indeterminada.

Pero ¿cuál puede ser ésa? Para comenzar, Pico previene: "No convirtamos en perdición la opción libre y salvadora que nos deparó

[12] Ralph McInerny, "Ethics", en Norman Kretzmann & Eleonore Stump, eds., *The Cambridge Companion to Aquinas*, p. 197.

[13] Michel Foucault. *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. p. 27.

la generosidad graciosísima del Padre, usando mal de ella [...]. Debemos ansiar lo más alto y tratar de conseguirlo con todas nuestras fuerzas"

Pero ¿cómo conseguir esto si no se cuenta con un fin que permita elegir una cosa y no otra? Dice Pico: "si insatisfecho con todas las criaturas [el hombre] se vuelve al centro de su unidad, él, que fue colocado por encima de todas las cosas, las superará a todas, hecho un mismo espíritu con Dios, envuelto en la misteriosa oscuridad del Padre".[14]

Vemos, en primer lugar que la forma de no convertir en perdición la libertad es "ansiar lo más alto". Pero esto "más alto", es presentado como un "volverse (del hombre) al centro de su unidad" pues de esa forma será "un mismo espíritu con Dios". El papel que juega aquí la unidad, que tiene tintes teleológicos, ontológicos, teológicos y místicos, es fundamental para comprender el pensamiento moral de Pico y la relaciones entre naturaleza humana y su fin.

La cuestión de la unidad es, probablemente, uno de los temas más ricos de la discusión metafísica y moral del Renacimiento. No entraré de lleno en esa discusión: me limitaré, por lo pronto, a apuntar la existencia de la disputa entre Ficino y Pico que ha reseñado Michael Allen en torno a la naturaleza de la unidad,[15] en la que Pico toma la posición de defender la tesis aristotélica de la preeminencia del ser sobre la unidad –en *De ente et uno*–, frente a la tesis neoplatónica sustentada por Ficino en su *Comentario al "Sofista"*, de la preeminencia del uno sobre el ser. Así, en *De ente et uno*, Pico sostiene:

> Siendo, pues, Dios el que, como decíamos al principio, es todas las cosas (*omnia est*), retirada toda imperfección, si de todas las cosas retiras la imperfección que tiene cada una dentro de su género, y la particularidad de ese su género, lo que te queda es Dios. Dios, pues, es el mismo Ente, el mismo Uno, el mismo Bien e igualmente el mismo Verdadero. (p. 173)[16]

La unidad es aquí, como lo son los demás nombres con que se designa a Dios –Ente, Bien y Verdadero– resultado de "retirar la im-

[14] G. Pico della Mirandola, *De ente y uno*. p. 107.

[15] *Cf.* Michael Allen, *Icastes: Marsilio Ficino's Interpretaction of Plato's Sophhist*, pp. 36 y ss.

[16] Los dos textos capitales de Pico, *De ente et uno* y *Oratio de dignitate hominis*, aparecen en la misma edición, que lleva el título sólo del más famoso. Se indicarán únicamente las páginas de las citas, especificando en el texto a cuál de los dos tratados nos referimos.

perfección y particularidad" de todas las cosas. De manera que la unidad –como el bien y la verdad– es la conclusión de un método que postula que el incremento de la perfección de una cosa (su mayor realidad, su mayor bondad y su mayor verdad) es inversamente proporcional a la reducción de su número y viceversa. Es decir, un método, según el cual, entre más perfecta es una cosa, menor es su cantidad y al revés, que a un menor número de entes, corresponde una mayor la perfección de éstos. Un ejemplo lo da Pico, en el mismo tratado:

> como la vida es un determinado Ente, la sabiduría un cierto Ente, e igualmente la justicia, si quitas a éstas la condición de particularidad y de las terminaciones definientes, lo que resta no será este o aquel Ente, sino el mismo Ente, el simple Ente, el universal Ente, no con la universalidad de la predicación, sino con la universalidad de la perfección (p. 172)

Este mismo movimiento, que permite encontrar la universalidad de la perfección, es útil para encontrar también la perfección del bien, es decir, el bien mismo:

> Semejantemente la sabiduría es un determinado bien, porque es el bien que es la sabiduría y no el bien que es la justicia. Quita pues, como dice Agustín, esto, quita aquello, es decir, quita la particular limitación por la que la sabiduría de tal manera es un bien que no es el bien que es la justicia, y parecidamente la justicia de tal modo tiene la bondad de la justicia que no tiene la que es propia de la sabiduría, y entonces, envuelto en enigma, verás el rostro de Dios, a saber, todo el bien mismo, el bien simplemente, el bien que es el bien de todo bien. (p. 172)

No nos equivocamos si decimos que en Pico la vida moral consiste precisamente en ese movimiento que –en el plano especulativo–, lleva a través de la unidad, a la Entidad, el Bien y la Verdad. Pues no otro parece ser el sentido del pasaje de la escala de Jacob en la *Oratio*, pues

> Previamente debemos ser entrenados e instruidos para avanzar debidamente grada a grada. Así no nos caeremos nunca de la escala y encaminaremos nuestros movimientos de subida y de bajada por ella. Y una vez hayamos conseguido esto –sea por vía del discurso, sea por la vía de la razón–, vivificados por el espíritu de los Querubines, discurriendo por los grados de la escala,

> es decir, de la naturaleza, recorreremos todas las cosas con un movimiento del centro al centro. Entonces, o bien descenderemos disolviendo el uno en la pluralidad –con la fuerza titánica de Osiris– o ascenderemos, recogiendo los miembros de Osiris –devolviéndolos a la unidad con fuerza apolínea. Para llegar, finalmente a la consumación y a la quietud de la felicidad teológica en el seno del Padre que está en lo más alto de la escala. (p. 111)

Este movimiento "del centro al centro", es el que define la ética de Pico. Dentro de él, es la unidad –que encontramos ascendiendo por la escala o disolviéndose en la pluralidad– lo que se ha tornado el fin de la vida moral. Y lo es por que gracias a la unidad podemos tener una idea del arriba y del abajo, pues eso y no otra cosa es lo que significa el que no caigamos de la escala.

En ese sentido, la unidad es fundamento y es meta de la vida moral en Pico. Principio, en tanto establece una dicotomía: las nociones de arriba y abajo, y meta, en tanto que define una dirección para la vida moral. Por ello puede ocupar el lugar que antes ocupaba la esencia humana. Pues en ella se funda la posibilidad de elegir de manera diferenciada y, en esa elección, avanzar en dirección a un fin. Pero, ¿por qué la unidad y no el bien?

Ciertamente Pico identifica en los pasajes de *De ente et uno* la unidad con el bien, al igual que con la entidad y con la verdad. En este sentido, y a diferencia de Ficino, no ve la unidad como algo diferente de la entidad, la bondad o la verdad, sino como una más de esta serie de principios de todo lo existente.

La unidad es, entonces, un principio común a la entidad, la bondad y la verdad; como la entidad lo es de la unidad, la bondad y la verdad, y la verdad del resto, etcétera.

Sin embargo, hay en Pico una suerte de preferencia por la unidad pese a que no constituye, en sentido estricto, algo distinto del bien. Y esto es quizás porque el bien, para el florentino, no puede ser postulado como fin de la vida humana –esa vida humana que es concebida como indeterminada–, sino sólo en la medida en que se identifica con la unidad.

A final de cuentas, frente a la necesidad de dar forma a la libertad humana, la unidad es, más que el bien, la que se contrapone a la condición humana meramente libre –para la cual lo monstruoso es indiferente y, por lo tanto, la unidad puede constituirse como el fin para la libertad, incluso como la condición esencial de libertad. La unidad es, así, la verdadera dirección del hombre libre que, sin re-

nunciar a su libertad, encuentra un fin, y con ello la posibilidad de establecer diferencia entre las cosas.

Pico desmonta uno de los engranajes fundamentales de la ética hasta entonces: la determinación de la esencia del hombre. Al hacerlo, la ética aristotélica y la tomista pierden uno de sus elementos básicos, pues ambas dependen, estructuralmente, de tal determinación. Sin embargo, Pico no abandona la estructura básica de la ética aristotélica. Pues a pesar de disolver aquel elemento que constituía el fin del hombre para la ética de Aristóteles, y el principio para reconocer el acto humano del tomismo, mantiene la idea de que hay un fin del hombre y que este fin es el principio discriminador de lo humano: la unidad.

Así, en lugar de que el hombre persiga su propia esencia, ha de buscar la unidad. En consecuencia, los actos humanos son aquellos que tienden hacia lo uno. Pero esto, que en conclusión parece simple, tiene implicaciones complejas que sólo atisbaremos.

Pico entiende el fin del hombre como aquello que es todas las cosas (*omnia est*), pero en tanto que es uno, no en tanto que puede ser muchos. Y ésa es la diferencia entre la divinidad y el hombre: la unidad de la primera, frente a la multitud del segundo.

De este modo, la ética de Pico se funda en que el hombre alcance su fin en ser él mismo divino; en encarnar la unidad divina en la pluralidad de la existencia humana; en distinguir lo bueno de lo malo en pos de la unidad; en conciliar lo que parece opuesto, y en establecer jerarquías y subordinar unas cosas a otras. Lo dice así en *De ente et uno*:

> Porque no somos uno si nos atamos al sentido curvado hacia abajo y la razón mirando hacia arriba con el pacto de la virtud, y, en vez de ello, servimos como a dos príncipes dentro de nosotros alternativamente, unas veces a Dios, según la ley de la razón, y otras a Baal, según la ley de la carne, con lo que se destruye de seguro nuestro reino dentro de sí dividido... (p. 188)

Bibliografía

Allen, Michael, *Icastes: Marsilio Ficino's Interpretaction of Plato's "Sophhist"*. Oxford, University of California Press, 1989.

Cassirer, Ernest, *El individuo y el cosmos en la filosofía del Renacimiento*, trad. Alberto Bixio. Buenos Aires, Emecé, 1951.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, trad. Martí Soler. México, Siglo xxi, 1988.

Hermetica. The Writings attributed to Hermes Trismegistus, trad. & ed.,Walter Scott. London, Solos Press, 1980.

Kristeller, P. O, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, trad. María Martínez Pe aloza. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

MacIntyre, Alastair, *Alter Virtue*. Bloomington, University of Notre Dame Press, 1984².

McInerny, Ralph, "Ethics", en Norman Kretzmann & Eleonore Stump, eds., *The Cambridge Companion to Aquinas*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Pico della Mirandola, Giovanni, *900 Theses*, trad. A. S. Farmer. Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Sudies, 1998.

Pico della Mirandola, Giovanni, *De ente et uno, De la dignidad del hombre*, trad. Luis Martínez Gómez. Madrid, Editora Nacional, 1984.

Safa, Karine, *L'humanisme de Pic de la Mirandole*. París, VRIN, 2001.

Galileo Galilei y su proyección en la modernidad

CARMEN ROVIRA
Universidad Nacional Autónoma de México

Galileo Galilei (1564-1642) es una de las figuras más importantes al interior del pensamiento científico y filosófico. Sus investigaciones, teorías y en general toda su obra abrieron un nuevo camino en el espacio de la ciencia, influyendo también considerablemente en la filosofía moderna.

Contemporáneo de Giordano Bruno, cabe advertir que cuando éste es condenado a la hoguera en 1600, Galileo tiene 36 años; contemporáneo también de Tycho Brahe (1546-1601), de Pedro Gassendo (1592-1655) y de Descartes (1596-1650), vive, como puede advertirse, en una época en la que proliferan inquietudes filosóficas, religiosas y científicas; por lo mismo época de crisis. Galileo es uno de los sujetos primordiales en relación con el cambio de paradigmas[1] que con base primordialmente en la matemática y experimental, vienen a invalidar lo hasta entonces aceptado. Pero este invalidar trae aparejado, en muchos espíritus, miedo y temor a lo nuevo, ya que viene a cambiar lo que hasta entonces se tenía como verdadero.

En esta época, las Instituciones representativas de cualquier credo, ya católico ya protestante o judaico, temerosas de perder el poder y por lo mismo el control en lo pedagógico, filosófico, político y general, por la revolución científica que se daba en forma inevitable, adoptan una política de intransigencia y persecución; recordemos que, "Las *revoluciones científicas* se inician con un sentimiento creciente [...] de la comunidad científica, de que un paradigma existente ha dejado de funcionar adecuadamente en la explicación de un aspecto de la naturaleza".[2]

[1] Como acertadamente señala Thomas S. Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas*, "la decisión de rechazar un paradigma es siempre, simultáneamente, la decisión de aceptar otro, y el juicio que conduce a esa decisión involucra la comparación de ambos paradigmas con la naturaleza y la comparación entre ellos." (p. 129).

[2] *Ibidem*, p. 149.

Galileo nació en la ciudad italiana de Pisa, allí realizó sus primeros estudios, que por cierto fueron sobre medicina, pero los abandonó dada la inquietud que sentía por la observación de la naturaleza y sus fenómenos, y sobre todo por la matemática, geometría y física. En Pisa estudió matemáticas. En 1585 abandona la universidad de Pisa, pero en 1589 alcanza la cátedra de matemáticas en dicha universidad. Poco tiempo después se traslada a la Universidad de Padua. Entre sus escritos de esta época puede citarse el *De motu*,[3] en cuyas páginas empieza a plantear su antiaristotelismo.

El Gran Duque de Toscana lo invita a su palacio y le concede el título de Primer Matemático y Filósofo del Gran Duque. Galileo acepta y llega a Florencia en 1610. Sin embargo, pronto empiezan los problemas; comienza a ser notoria la aceptación, de parte de Galileo de los planteamientos copernicanos, y aún cuando este punto lo trataremos más extensamente en páginas siguientes, nos parece necesario señalar que entre 1615-1616 peripatéticos y teólogos presentan una acusación en la Inquisición contra Galileo, quien propósito de ello escribe una carta a Cristina de Lorena; dicha carta es importante por muchos de los contenidos que en ella se encuentran, pero principalmente por la defensa de la libertad del pensamiento científico que en ella realiza Galileo, y su postura ante los teólogos. Valiéndose de una metáfora los compara con un "príncipe absoluto" que quiere intervenir en ciertos aspectos de la vida de sus súbditos, aspectos que, por otra parte ignora: "Si un príncipe absoluto, sabiendo que puede mandar libremente y hacerse obedecer, quisiera sin ser médico ni arquitecto que se recetara o se construyera según su opinión con gran riesgo de la vida de los mismos enfermos y manifiesta ruina de los edificios...".[4]

En el año de 1623, el Cardenal Barberini que había distinguido siempre a Galileo con su amistad es elegido Papa bajo el nombre de Urbano VIII. Por este tiempo Galileo escribe su famoso *Diálogo sobre los sistemas máximos*, que se publica en 1632.

El contenido de esta obra comprometía a Galileo peligrosamente: en primer lugar por el seguimiento y la actualización que realizaba en ella de la teoría copernicana[5] y en segundo lugar porque Galileo puso

[3] Este escrito no se publicó en vida de Galileo.

[4] Aldo Mieli, *Panorama general de historia de la ciencia*, Vol. VII, p. 56.

[5] Según afirma José Manuel Revueltas, traductor de italiano al español y prologuista del *Dialogo sobre los sistemas máximos*, "El cardenal Maffeo Barberini, por entonces admirador suyo (de Galileo) le propone la formula correcta: se trata de exponer la posición copernicana *ex suppositione et non absolute*" (p 23). Como es de suponer, Galileo no hizo caso de esta sugerencia papal.

en boca de Simplicio, personaje que defiende la posición tradicional peripatética, palabras dichas por el Papa que venían a corroborar dicha posición. Además de ello, las intrigas de muchos escolásticos y teólogos contra Galileo aumentaban día a día.

En el año de 1633 Galileo comparece en la ciudad de Roma, ante el tribunal inquisitorial, es obligado a retractarse de sus teorías astronómicas y a pronunciar las siguientes palabras: "abjuro, maldigo y detesto dichos errores y herejías y juro que nunca más en el futuro diré o afirmaré algo verbalmente o por escrito que pueda dar nacimiento a una semejante sospecha en mí".

Después de su retractación se le concedió el permiso para retirarse a su casa de campo, la villa de Arcetri. En dicho lugar escribió, a pesar del padecimiento que sufría en la vista, su última y admirable obra, *Discursos y demostraciones matemáticas sobre las dos nuevas ciencias*, publicada en la ciudad de Leiden en 1638.

En su retiro se le permitió que vivieran con él dos de sus discípulos, Viviani y Torricelli. Galileo fallece el 8 de enero de 1642.

Siguiendo un orden cronológico paso a referirme a algunas de las obras más significativas de Galileo, con el fin de destacar y comentar aquellas ideas científicas y filosóficas que se encuentran en sus páginas.

El mensajero celeste (*Sidereus Nuncius*) se publicó en 1610.[6] Los descubrimientos realizados por Galileo en esta época fueron, como podrá advertirse, muy importantes, alcanzando gracias a ellos el reconocimiento de algunos astrónomos e intelectuales así como de instituciones importantes: la Academia de los Lincei, a la que le interesaban primordialmente el estudio de las cosas y fenómenos naturales, lo recibió como sexto miembro, concediéndole grandes honores; por

[6] El título completo del libro es la siguiente: *La Gaceta Sideral que muestra grandes y muy admirables maravillas e invita a contemplarlas a todos, aunque en especial a los Filósofos y Astrónomos, las cuales Galileo Galilei, Patricio Florentino y matemático oficial de la Universidad paduana, mediante el Anteojo poco ha por él descubierto a observado en la faz de la Luna, en innumerables fijas, en la Vía Láctea, en las estrellas nebulosas, aunque sobretodo en cuatro planetas que giran con admirable rapidez en torno a la estrella de Júpiter con desiguales intervalos y periodos de los que nadie supo hasta este día y que hace poco observó por vez primera el autor, decidiendo llamarlos Astros Mediceos. Venecia. Tomas Baglioni, 1610. Con permiso y privilegio de la superioridad.* La palabra *nuncius* se ha traducido aquí por gaceta, sin embargo nos parece más acertado traducirla, como otras veces se ha hecho, por mensaje, aviso, noticia. Se ha conservado la ortografía del original.

otra parte los jesuitas a través del Colegio Romano reconocieron la importante tarea de Galileo en el campo de la astronomía: "[...] el padre Odo van Maelcote leyó públicamente en presencia de Galileo una confirmación de los descubrimientos, lo que equivalía al espaldarazo por parte de la comunidad astronómica más eficiente de cuantas existían". [7]

Las palabras de Galileo en las páginas de esta obra son por demás elocuentes y nos muestran su entusiasmo ante el universo que se le presentaba a sus ojos gracias al anteojo que había construido.

Aún cuando la cita sea algo extensa juzgo necesario transcribirla por ser ésta una forma certera de reconocer su pensamiento y captar su profunda emoción:

> Mas lo que supera con mucho todo lo imaginable y que principalmente nos ha movido a llamar a la vez la atención de astrónomos y filósofos, es precisamente haber descubierto cuatro estrellas errantes que nadie antes que nosotros ha descubierto ni observado, las cuales, a semejanza de Venus y Mercurio en torno al Sol, presentan sus propios periodos en torno a una estrella insigne que se encuentra entre las conocidas, ora precediéndola ora siguiéndola, no alejándose jamás de ella fuera de ciertos límites. Cosas todas ellas por mí observadas y descubiertas no ha muchos días, mediante un anteojo de mi invención, previamente iluminado por la divina gracia (pp. 37-38)[8]

Las cuatro estrellas errantes eran los satélites de Júpiter, de los cuales Galileo descubrió cuatro a los que llamó, como hemos dicho,

[7] Carlos Solís Santos, "Introducción" a Galileo-Kepler, *El mensaje y el mensajero sideral*, p. 11. En las citas sucesivas de este texto indicaremos sólo entre paréntesis la página.

[8] En relación con el anteojo el mismo Galileo reconoce y advierte: "llegó a nuestros oídos la noticia de que cierto belga había fabricado un anteojo". Se refiere al holandés Hans Lipperhey; sin embargo ya se había construido uno en Holanda en 1604 y anteriormente uno en Italia en 1590. Por otra parte, los fundamentos del anteojo para observar el espacio los había dado Kepler años antes; al parecer Galileo no los conocía cuando construyó el suyo. Galileo pensó desde el principio que el anteojo podía tener una aplicación en el plano bélico así como en la vida práctica. "El anteojo astronómico no se llamó telescopio hasta el 14 de abril de 1611. El nombre fue sugerido por el filólogo Denisani en una cena organizada para celebrar los descubrimientos de Galileo por Federico Cesi, inspirador de la academia de los Linces". (p. 38) Es oportuno señalar aquí que fueron varios los inventos de Galileo, y entre ellos pueden citarse el termómetro,

astros medíceos en honor a Cosme II de Médicis, IV Gran Duque de Toscana.

En esta obra así como en sus *Cartas sobre las manchas solares*, publicada tres años después, esto es en 1613, Galileo plantea abiertamente su aceptación de la teoría copernicana lo cual le traería serios problemas posteriores.

En la dedicatoria a Cosme del *Mensajero sideral*, después de realizar la distinción entre estrellas inerrantes y estrellas vagantes (inerrantes se denominaban las estrellas fijas, y vagantes o errantes las que se movían, esto es, satélites y planetas), afirma que estas ultimas "con movimientos entre sí dispares realizan sus cursos y órbitas en torno a la estrella Júpiter, la mas noble de todas, a modo de su natural progenie, a la vez que todas juntas realizan en doce años con unánime acuerdo, grandes revoluciones en torno al centro del mundo, esto es, en torno al mismo Sol".(p. 33). Y alude concretamente al sistema copernicano, y refiriéndose a "los espíritus filosofantes", no sólo les prueba con observaciones y deducciones comprobadas matemática y geométricamente el heliocentrismo, sino que los invita a desterrar escrúpulos que equivocadamente podían sentir al aceptar dicho sistema.

Se tienen noticias que desde el año de 1597 Galileo ya aceptaba lo dicho por Copérnico y en carta dirigida a Kepler, por la misma fecha, confiesa "que si bien había adoptado la doctrina copernicana desde hacía varios años, con todo carece del valor de publicar las explicaciones de muchos fenómenos basados en dicha teoría"(p. 184).

Años después Galileo había dejado a un lado dichos temores y su aceptación plena del copernicanismo lo conduciría a seguir el heroico camino de la ciencia.

En carta dirigida a Giuliano de Medici fechada en Florencia el día 1 de enero de 1611 afirmaba:

> tenemos una demostración sensible y cierta de dos grandes cuestiones hasta ahora dudosas para los mayores intelectos del mundo. Una es que los planetas todos son oscuros por naturaleza propia [...] ; la otra que Venus necesariamente gira en torno al Sol, así como [...] todos los demás planetas, cosas que bien creían los Pitagóricos, Copernico, Kepler y yo, aunque no se había demostrado sensiblemente como ahora con Venus y Mercurio. Tendrían, pues, el Sr. Keplero y los otros copernicanos que felicitar-

designado también como termoscopio, la balanza hidrostática y el anteojo astronómico al cual nos referimos en esta nota.

> se por haber creído y filosofado bien por más que nos haya tocado y aún nos habrá de tocar vernos considerados por la universalidad de los filósofos librescos como poco doctos y poco menos que estúpidos. (p. 10)

Galileo había iniciado la peligrosa tarea de rescatar y proponer el sistema heliocéntrico demostrado por Copérnico.

Debemos recordar que Galileo publica sus *Cartas sobre las manchas solares*, obra en la que, como hemos indicado, acepta la teoría copernicana, setenta años después de la publicación de la obra de Copérnico *De revolutionibus orbium coelestium*. Así mismo Andreas Hosemann, conocido más bien como Osiander, en el prefacio al *De revolutionibus* se refiere a la teoría copernicana empleando en relación a ella la palabra "hipótesis", aún cuando Copérnico nunca usó dicho término para calificar sus teorías astronómicas. Quizá a Osiander le pareció prudente emplearla "temeroso ante los ataques que los jefes del movimiento protestante dirigían al sistema heliocéntrico".[9]

Lo cierto es que las afirmaciones de Copérnico no inquietaron mucho, en su momento, a las autoridades de la iglesia católica. Ante este hecho y circunstancia comenta acertadamente Tomás Kuhn:

> Copérnico había forjado un arma casi ideal: había escrito una obra casi ininteligible para todo el mundo, excepción hecha de los astrónomos eruditos de su época: con anterioridad al desarrollo en gran escala de una férrea oposición por parte de los profanos en la materia y del clero, la mayor parte de los mejores astrónomos europeos, a quienes iba dirigido el libro, ya habían

[9] A. Mieli, *op. cit.*, vol. III, p. 249. Lutero había declarado que el intento de Copérnico era cosa de locos, y el doctor Melanchthon después de subrayar que en él no veía sino temeridad y afán por lo nuevo, algunos años después declaró que es una vergüenza, era "un verdadero escándalo presentar al publico opiniones tan descabezadas". Sin embargo es necesario advertir que entre los protestantes alemanes hubo algunos que defendieron a Copérnico. Por otra parte debe recordarse y reconocer la valentía de Giordano Bruno quien en su obra *La cena de las cenizas*, Tercer diálogo, p. 117, critica a Osiander por manejar el término "hipótesis" en relación a la teoría copernicana, y refiriéndose a ello con duras palabras, muy al estilo bruniano, describe el prefacio de este último como "una cierta epístola preliminar añadida por no sé qué asno ignorante y presuntuoso, el cual [pretendiendo] favorecer al autor por medio de excusas o bien con el propósito de que los otros asnos encontraran también en este libro sus lechugas y pequeños frutos [... afirma] la novedad de la hipótesis de esta obra, de que la Tierra se mueve y que el Sol esta inmóvil en el centro del universo".

estimado el carácter indispensable de una u otra de las técnicas matemáticas expuestas por Copérnico.[10]

Pues bien, fue precisamente Galileo el que en su obra divulgó ampliamente dichas técnicas aceptándolas y deduciendo de ellas importantes conclusiones en relación a la astronomía y a la noble tarea que la matemática y la geometría desempeñaban en sus explicaciones y demostraciones.

Indudablemente el gran mérito de Copérnico fue dar una explicación del movimiento de los cuerpos celestes, y por lo mismo del Universo, con base en una astronomía matemática y no metafísica. La teoría copernicana ofrecía conclusiones demostradas y comprobadas matemática y geométricamente, totalmente opuestas a lo dicho por Aristóteles, y por lo mismo contrarias también a los escolásticos peripatéticos. Por ello, cuando Galileo las toma como punto de partida para sus investigaciones –o, lo que es lo mismo, las actualiza– provoca la indignación de una escolástica decadente, pero a su vez detentadora de un gran poder político. El problema se lleva al plano religioso y la crítica principal es que la nueva astronomía, la nueva

[10] T. S. Kuhn, *La revolución copernicana*, p. 245. A propósito de la teoría copernicana y de las ideas del propio Copérnico y de Galileo sobre la astronomía y física el erudito historiador de la ciencia Alejandre Koyré en su obra *Estudios de historia del pensamiento científico*, comentando a A. Crombie, reafirma la influencia de la ciencia medieval en Copérnico y Galileo, afirmación que nos parece necesaria de tener en cuenta y que en principio aceptamos plenamente. Reconoce Koyré que los orígenes de la ciencia moderna y de sus relaciones con el pensamiento científico de algunos medievales "sigue siendo una *quaestio disputata* muy vivamente debatida" y que "la concepción de la continuidad encuentra en A. Crombie su defensor más elocuente" (p. 51-53). Koyré cita el estudio de dicho autor sobre Roberto Grosseteste (1175-1253), pasando a afirmar: "En cuanto a la ciencia del siglo XVII y a su filosofía según Crombie, no llevaron consigo ninguna modificación fundamental de los métodos científicos existentes. Sustituyeron simplemente el procedimiento cualitativo por el procedimiento cuantitativo y adoptaron a la investigación experimental un nuevo tipo de matemáticas". Sin embargo nos atrevemos a señalar que el paso de lo cualitativo a lo cuantitativo implicó planteamientos filosóficos de carácter no tan simple. La idea de Crombie sobre la importancia del movimiento científico medieval se encuentra también en E. Gilson quien, en su *La filosofía en la Edad Media*, cap. VIII y IX, afirma en relación a Roberto Grosseteste que fue muy importante la aplicación que realizó de la matemática a la explicación de la naturaleza y a la física; y refiriéndose a Nicolás de Oresme, quien vivió en la segunda mitad del siglo XIV, (murió en 1382), cita sus estudios sobre el movimiento diurno de la tierra, la caída de los cuerpos y el uso de las coordenadas. El lector puede confirmar lo anterior también en A. Mieli, *op. cit.* vol. VII. p. 91.

ciencia, se opone peligrosamente a lo dicho por las Sagradas Escrituras en relación a la inmovilidad de la Tierra.

Según Galileo únicamente la matemática y la geometría podían explicar ese universo maravilloso que contemplaba valiéndose de su anteojo, y no sólo el universo, sino también toda la naturaleza cercana. Recordemos lo afirmado por él en *Il saggiatore* (*El ensayador*), aparecido en el 1623:

> La filosofía está escrita en ese gran libro que tenemos abierto ante los ojos, quiero decir el universo, pero no se puede entender si antes no se aprende a entender la lengua, a conocer los caracteres en los que está escrito. Está escrito en lengua matemática y sus caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin las cuales es imposible entender ni una sola palabra; sin ellos es como girar vanamente en un oscuro laberinto.[11]

Con base en estas palabras puede establecerse la diferencia entre Galileo y Bruno. Bruno es el gran místico del Universo: éste es, según sus palabras, infinito, porque su autor "es ciertamente infinito y produce un efecto infinito [...] hay un infinito, es decir, una región etérea inmensa en la cual existen innumerables e infinitos cuerpos como la tierra, la luna y el sol que nosotros llamamos mundos." Bruno llega a ello por una intuición emocional: el universo está animado por la fuerza de lo divino y ésta se encuentra en el mismo universo, en la materia, incluso en el hombre. Indudablemente hay algo de mágico en este planteamiento.

Galileo es por el contrario antimágico, está muy lejano de Bruno y de los filósofos italianos de la naturaleza. Su inquietud esencial fue reducir la naturaleza y el Universo a la matemática y a la geometría, y por así decirlo geometriza el Universo. Pero, en cierto modo, si leemos con atención a Galileo, nos asalta la duda de si él fue también un místico en relación a la matemática y a la geometría. En *El mensajero celeste*, en su profunda inquietud por explicar aquel Universo que se le presentaba a sus ojos, se sirve para ordenarlo de la geometría y de la matemática, que en ultima instancia darán razón exacta de aquel cambio continuo que él advierte a través del anteojo "de mi invención, previamente *iluminado por la gracia divina*", esto es, la gracia divina lo ha iluminado en todos sus avatares e inquietudes, y

[11] Galileo Galilei. *El ensayador*, p. 63.

en la construcción de su anteojo. Y aquel Universo que se le presenta lo somete, para lograr su teorización, a un proceso de racionalización en el que la geometría y la matemática juegan un papel esencial. Como bien dice Koyré, Galileo es "antimágico", pero nos inclinamos a pensar que ello no se opone, por el contrario lo conduce a la mística de lo geométrico, a la reducción de lo real, a través de un proceso de abstracción, a la certidumbre del enfoque matemático y geométrico. ¿Existe, quizá, un paralelismo entre su mística y su cientificidad?

En el año de 1623 sale al público, como se ha dicho, su obra *El ensayador*, dedicada al Papa Urbano VIII por los académicos Linceos el 20 de octubre de 1623. En dicha dedicatoria se refieren los Linceos a Galileo con las siguientes palabras: "Traemos como prueba de nuestra devoción y como tributo de nuestra servidumbre, *El ensayador* de nuestro Galileo, el florentino descubridor, no de nuevas tierras pero sí de partes nunca vistas en el cielo. Este libro contiene investigaciones sobre esos resplandores celestes que mas admiración suelen producir".[12] Dicha obra surge efectivamente de la polémica entre Galileo y los jesuitas sobre la naturaleza y realidad de los cometas.

Hagamos algo de historia: en el año de 1618 aparecieron varios cometas y esto provocó en muchos estudiosos la inquietud por ofrecer noticias, estudios y soluciones sobre la naturaleza de dichos astros. En 1619 el jesuita Horacio Grassi Savonensis, que impartía la cátedra de matemáticas en el Colegio Romano, escribe y publica un tratado sobre los cometas. Grassi seguía las opiniones de Tycho Brahe (1546-1601), el cual al observar el cometa que apareció en 1577 dedujo que dicho astro estaba más lejos que la Luna, y señalaba que los cometas giraban alrededor del Sol, solución más acertada que la ofrecida por Galileo años más tarde. Pero Tycho no aceptaba la teoría heliocéntrica, y mantenía el concepto que la tierra no sufría ningún movimiento; por lo mismo Galileo se pronuncia contra lo dicho por Grassi. De primera instancia Galileo aconsejó a su amigo Mario Guidussi que respondiera al jesuita oponiéndose a sus opiniones sobre los cometas. Guidussi lo hizo en un escrito titulado *Discorso delle comete*. Grassi responde bajo el seudónimo de Lotario Sarsi, en un escrito que tituló *Libra astronómica y filosófica*.[13]

[12] *Ibidem*, p 29.

[13] En este título se emplea la palabra *libra*, o sea balanza, en sentido metafórico, esto es, balanza en la que se pesan, se tantean, por así decirlo, las distintas opiniones. A este propósito cabe recordar que el cosmólogo y matemático mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora, en un tiempo perteneciente a la Compañía de Jesús, dio este nombre a su célebre y erudita obra publicada en

A su vez Galileo responde a Grassi en las paginas de *El ensayador*,[14] obra en la que proponía la hipótesis de que los cometas podían ser "ilusiones ópticas como lo es el arco iris", y que por lo mismo la explicación que Tycho y Grassi, daban sobre ellos, basándose en el paralaje y en el telescopio, era falsa. Al parecer Galileo da esta opinión, que según algunos comentadores ni él mismo la tenía como cierta, llevado por el afán de oponerse a los jesuitas, más precisamente, a su anticopernicanismo. Galileo en esta polémica pisaba un terreno bastante peligroso. El Colegio Romano ya no lo apoyaba como en años anteriores, y al parecer los jesuitas deseaban su condena.

La lectura de *El ensayador* es sumamente interesante, por lo mismo nos parece oportuno citar algunas de las opiniones y puntos de vista que Galileo ofrece en sus páginas. No es, propiamente, una obra científica, más bien, como ya hemos dicho, es una obra crítica en la que Galileo aprovecha la ocasión para reafirmar su adhesión a Copérnico a la vez que pasa a referirse, a veces con cierta amargura, a la incomprensión que en relación a sus propuestas científicas había sufrido de parte de la mayoría de sus contemporáneos.

En la dedicatoria de *El ensayador* a Virginio Cesarini, académico Linceo, Galileo se lamenta de que siempre que ha publicado algunos de sus estudios con el fin de agradar y "de servir" a los demás ha encontrado "en muchos cierta animosidad para atacar, acusar y vilipendiar". Y sigue: "Apenas fue dado a la estampa mi *Nunzio sidereo*, en el que se muestra tantos nuevos y maravillosos descubrimientos del cielo, y que solo debían merecer gratitud por parte de los amantes de la verdadera filosofía, inmediatamente se levantaron de todas partes las voces de los envidiosos [...] Las *Cartas sobre las manchas solares*, ¿por cuántos y de qué modo fueron combatidas?" (p. 32). Denuncia también que algunos oponiéndose a sus teorías "han presentado [...] opiniones ridículas e imposibles" y otros, continúa no sin cierta amargura, "han intentado despojarme de una gloria que era

1690, *Libra astronómica y filosófica*. El mismo Sigüenza nos informa que en el título de su obra quiso imitar "al reverendo padre Horacio Grassis [*sic*] que con el mismo epígrafe rotuló el libro que publicó contra lo que del cometa del año de 1618 escribieron Mario Guidussio y Galileo de Galileis [*sic*]". Esto viene a confirmarnos, una vez más, que Sigüenza estaba muy al día y seguía con atención las publicaciones europeas sobre la ciencia.

[14] Hay que recordar que también Galileo emplea en sentido metafórico la palabra *saggiatore*,que indica en italiano la báscula de precisión para pesar los metales para averiguar su pureza.

mía, y fingiendo no haber leído mis escritos, intentaron presentarse como descubridores de maravillas tan extraordinarias". (*id.*)

El *Diálogo sobre los dos sistemas máximos* aparece en el año de 1632. Es una de las obras más importantes de Galileo, y en relación a su contenido comenzaron, como sabemos, los problemas más serios con el Papa y con la Inquisición. Escrita en la forma literaria del diálogo, aparecen en ella tres personajes: Simplicio, al que nos referimos al principio de estas paginas; Salvati, personaje real que perteneció a la Academia de los Lincei, amigo de Galileo y erudito científico, exponente en dicho dialogo de las teorías galilelianas; y Sagredo, tolerante, interesado en la nueva ciencia que aparece como mediador en la oposición de ideas que lógicamente se da en el *Diálogo.*[15]

En cuanto al contenido preciso del *Diálogo*, el mismo Galileo lo aclara en su dedicatoria al "Serenísimo Gran Duque, Fernando II de Médicis, hijo de Cosme II [...]. Ptolomeo y Copérnico fueron los que más altamente, los que más profundamente leyeron y filosofaron sobre esta constitución universal. Estos *Diálogos* míos, al girar principalmente en torno de sus obras, me pareció que no podían ser dedicados a otra persona que a Vuestra Alteza".[16] Sin embargo, Galileo analiza y se refiere también a Aristóteles y en general al peripatetismo escolástico realizando sobre ello una severa crítica.

Al estudiar y analizar los contenidos de un libro de épocas pasadas y más aún si es tan apasionante como estos *Diálogos*, las dedicatorias que aparecen en las primeras paginas son por demás interesantes y sobre todo aclaratorias de la personalidad del autor. Esto ocurre con las palabras que Galileo dedica "Al discreto lector" y por lo mismo juzgamos necesario, aunque brevemente, pasar a referimos a ellas.

Comienza recordando "un edicto saludable" que hacía unos años se había promulgado en Roma; se refiere a la condena que el Santo Oficio había lanzado el 24 de febrero de 1616 contra el heliocentrismo y en relación con el cual Galileo recibió una llamada de atención por su franca inclinación al copernicanismo. Pasa luego a afirmar que "no faltó quien temerariamente aseguró que ese decreto provenía no de un examen atento, sino de una pasión poco informada", y se oyeron también voces que afirmaban que

[15] Salvati y Sagredo habían fallecido cuando Galileo escribe el *Diálogo*. Son mencionados por él con gran admiración y afecto.

[16] Galileo Galilei. *Dialogo sobre los sistemas máximos. Jornada primera, segunda, tercera y cuarta*, p. 6.

> consultores *totalmente ajenos a las observaciones astronómicas, no debían con esa prohibición repentina, cortar las alas a las mentes especulativas* [...] Por tanto, es mi intención en el presente trabajo mostrar a las naciones extranjeras que sobre esta materia se sabe tanto en Italia y particularmente en Roma cuanto jamás haya podido imaginar la *escrupulosa mente ultramontana* [...]. Con este fin he tomado en el discurso la posición copernicana, procediendo en pura hipótesis matemática e intentando por cualquier camino ingenioso presentarla como superior no a esa otra que habla del reposo absoluto de la Tierra sino como quien se defiende de algunos que, de profesión peripatéticos, tienen de ello sólo el nombre, contentándose, sin pensar, con adorar las sombras y no filosofando según su propio criterio, sino con la sola recitación de cuatro principios mal aprendidos.[17]

Y refiriéndose al contenido preciso del *Diálogo* afirma que "se examinaran los fenómenos celestes, reforzando la hipótesis copernicana, como si debiese resultar absolutamente victoriosa". La fina ironía de Galileo se hace patente en este discurso, pero también su peligrosa actitud de compromiso y aceptación de la teoría copernicana. Galileo confiaba demasiado en la amistad y benignidad del Papa Urbano VIII.

Galileo en su critica, por demás severa, se opone a los argumentos peripatéticos contra el sistema copernicano. En las proposiciones de Galileo se advierte claramente el paso de lo cualitativo, esto es del mundo de la percepción sensible, a lo cuantitativo, o sea, a la abstracción matemática y geométrica por medio de la cual se logra explicar el conjunto de fenómenos que se presentan en la experiencia.[18] Y es precisamente en este paso entre lo cualitativo y lo cuantitativo donde puede distinguirse claramente la diferencia y oposición entre los dos sistemas.

Recordemos que Aristóteles había planteado que la física se basaba principalmente en la percepción sensible, en la experiencia, mientras que Platón había abierto el camino a la abstracción planteando el paso de lo sensible al mundo inteligible; por lo mismo, y como lo

[17] *Ibidem*, p. 33. El subrayado es mío.

[18] En boca de Simplicio pone palabras tan desafortunadas como las siguientes: "Esta manera de filosofar [la copernicana y la del propio Galileo] tiende hacia la subversión de toda la filosofía natural y al desorden, y a poner boca abajo el cielo y la tierra y todo el universo, pero yo creo que los fundamentos de los peripatéticos son tales que, destruyéndolos, mucho dudo que se puedan construir ciencias nuevas."*Ibidem*, p. 84.

señalan muchos historiadores de la ciencia, Galileo en su matematicismo estaba mucho mas cercano al platonismo que al aristotelismo. Aristóteles nunca advirtió en su *Física* la necesidad de la matemática en la explicación de la naturaleza. Dice Koyré: "La física de Aristóteles está basada en la percepción sensible y por esto es resueltamente antimatemática. Se niega a sustituir por una abstracción geométrica hechos cualitativamente determinados por la experiencia y por el sentido común, y niega la posibilidad misma de una física matemática".[19] Por otra parte las propuestas metafísicas de Aristóteles, tales como las "formas sustanciales" y "accidentales" en la explicación de los fenómenos naturales, se sustituyeron por una conceptuación matemática y geométrica. Es así como se abre el camino para una explicación mecánica de la naturaleza y el mérito indudable pertenece a Galileo aún cuando Descartes incursionó también en este campo de la investigación.

En el mes de julio del año del 1638 aparece publicada en Holanda la obra cumbre de Galileo, *Discursos y demostraciones en torno a dos nuevas ciencias referentes a la mecánica y a los movimientos locales*. De nuevo aparecen en ella los tres personajes del *Diálogo*, esto es, Sagredo, Salviati y Simplicio.

La física moderna tiene su punto de partida y su base primordial en esta obra de Galileo. En ella se considera la ley de la inercia como la más importante y fundamental en la explicación de los fenómenos naturales. Es oportuno recordar las palabras de A. Koyré: "como dice el viejo adagio *ignoto motu, ignoratur natura* y la ciencia moderna tiende a explicar todo por el número, la figura y el movimiento".[20]

Newton atribuye a Galileo el descubrimiento de dicha ley: "Un cuerpo abandonado a sí mismo permanece en su estado de reposo o movimiento tanto tiempo como este estado no esté sometido a la acción de una fuerza exterior cualquiera"; enunciada más tarde por Newton así: "un cuerpo en reposo permanecerá eternamente en reposo a menos que sea puesto en movimiento. Y un cuerpo en movimiento continuará moviéndose y se mantendrá en movimiento rectilíneo y uniforme hasta que alguna fuerza exterior le impida hacerlo".

Esto que al parecer resulta tan sencillo implicó una nueva posición en relación a la observación científica, una nueva filosofía, y por lo mismo un nuevo enfoque filosófico de la realidad y de todo el Universo. Si recordamos lo afirmado por Aristóteles en su *Física*,

[19] Alexandre Koyré, *Estudios de historia del pensamiento científico*, p 185.
[20] *Ibidem*, p. 181.

libro III,1, puede advertirse el cambio de posición, más concretamente el cambio de paradigma realizado por Galileo. Dice el filosofo griego: "No hay cambio fuera de las cosas, pues lo que cambia, cambia siempre o bien según su esencia, o bien según su cantidad o bien según su cualidad, o bien según su lugar [...] así que no habrá movimiento ni cambio de algo fuera de lo enumerado [...]. De tal suerte hay tantas formas de movimiento y de cambio como las hay de ser".[21]

En los descubrimientos de Galileo y en general en sus propuestas científicas puede distinguirse un nuevo enfoque metodológico, pues aunque no escribió un tratado, concretamente, sobre el método, éste puede deducirse en el camino seguido al interior de su investigación. Generalmente parte de "una hipótesis intuitiva, deduce sus consecuencias lógico-matemáticas y luego somete éstas al veredicto de la observación experimental".[22] El mérito de Galileo fue relacionar en sus investigaciones varias hipótesis que vendrían a confirmarse por procesos deductivos, inductivos y por la experimentación, no siendo desde luego, la experiencia lo fundamental en su método de investigación.

En resumen, la proyección de Galileo en la física moderna consistió primordialmente en considerar la ley de la inercia como la más fundamental; así mismo no deben olvidarse sus descubrimientos sobre las leyes del péndulo, sus estudios sobre el movimiento en general y sobre la caída de los cuerpos. Las dos nuevas ciencias que Galileo anuncia en sus *Discursos* son la que trata sobre la matemática en su enfoque de la estática y resistencia y la que plantea la ley del movimiento uniforme y acelerado.

Galileo, retirado del mundo social y político que le rodeaba, padeciendo la persecución y condenado a permanecer en su retiro campestre, da a la posteridad científica una obra que como ya hemos indicado fue la base de la física moderna.

Las persecuciones siguieron limitando la libertad de expresión. La intolerancia ha seguido dominando, bajo diversas formas, incluso hasta nuestros días. Las persecuciones científicas y religiosas continuaron y dieron lugar a que algunos filósofos se pronunciaran valientemente contra ellas, habiéndolas sufrido: tal fue el caso de Spinoza quien, en el capítulo XX de su *Tratado teológico político*, publicado en Hamburgo en el año de 1670, afirma: "Se establece que en un Estado libre cada cual tiene el derecho a pensar lo que quiere y de

[21] Aristóteles, *Física*, III-I, p. 48.
[22] A. Koyré, *op. cit.*, *idem*.

decir lo que piensa [...] no es posible [...] que un hombre abdique de su inteligencia y la someta absolutamente a la de otro. Nadie puede renunciar de sus derechos naturales y de la facultad que en él existe de razonar libremente las cosas".[23]

Años más tarde, John Locke, en su *Carta sobre la tolerancia* publicada en 1689, al referirse a la necesidad de la recíproca tolerancia que debía existir entre los cristianos, afirmaba: "es ésta la característica primordial de la verdadera Iglesia".[24]

Sin embargo, otros mantuvieron una actitud de prudencia en relación a las propuestas de Galileo: tal fue el caso del filosofo francés Renato Descartes, quien quizá por ser contemporáneo de Galileo y a pesar de seguir su teoría, mostró siempre una gran cautela. En la quinta parte del *Discurso del método* hace mención, al parecer, al caso de Galileo, sin nombrar al científico italiano, cuando se refiere "a varias cuestiones que controvierten los doctos, con quienes no deseo indisponerme. Creo que mejor será que me abstenga y me limite a decir en general cuáles son, para dejar que otros más sabios juzguen si sería útil o no que el público recibiese más amplia y detenida información".[25] Y en la sexta parte del *Discurso* advierte:

> Hace tres años que llegue al término del tratado [*El mundo o tratado de la luz*] en donde están todas estas cosas, y empezaba a revisarlo para entregarlo a la imprenta cuando supe que unas personas a quienes profeso deferencia y cuya autoridad no es menos poderosa sobre mis acciones que mi propia razón sobre mis pensamientos, habían reprobado una opinión de física, publicada poco antes por otro [Galileo]; no quiero decir que yo fuera de esa opinión, sino sólo que nada había notado en ella, antes de verla así censurada, que me pareciese perjudicial ni para la religión ni para el Estado, y, por tanto, nada que me hubiese impedido escribirla, de habérmela persuadido la razón. Esto me hizo temer no fuera a haber alguna también entre las mías, en la que me hubiera engañado [...] y esto fue bastante a obligarme a mudar la resolución que había tenido de publicar aquel tratado.[26]

[23] Aldo Meli, *Panorama general de la historia de la ciencia. La ciencia del Renacimiento*, p. 99.

[24] John Locke, *Carta sobre la tolerancia y otros escritos*, p. 17.

[25] René Descartes, *Discours de la Mèthode*, p. 97.

[26] *Ibidem*, p. 141.

En 1629 Descartes escribió su obra ya citada, *El mundo o tratado de la luz*, pero optó por no publicarla en vida. Dicha obra no salió al público hasta el año de 1677.

Sin embargo Descartes en carta dirigida al Padre Mersenne, hacia finales de 1633, hace expresas algunas de las ideas controvertidas de su *Tratado*, cuando al referirse a la condena de Galileo dice: "esto me ha golpeado de tal modo, que casi me he resuelto a quemar todos mis papeles o al menos a no dejarlos ver a nadie". En la misma carta Descartes declara que si Galileo, que era italiano y querido por el Papa había sido inculpado por sostener que la Tierra se movía, él por su parte confiesa "que si el principio es falso entonces todos los fundamentos de mi filosofía lo son también, porque tal principio se demuestra por los fundamentos evidentemente".[27]

Todavía con mayor precisión en una carta a Mersenne de abril de 1634, Descartes declara:

> Pues le diré que todas las cosas que explico en mi *Tratado*, entre las cuales está también esta opinión del movimiento de la Tierra, dependen de tal manera unas de otras, que es suficiente con saber que haya una que sea falsa para comprender que todos los razonamientos de los cuales me sirvo no tienen fuerza.[28]

La influencia de Galileo no solo en Europa sino en los países de habla hispana, concretamente en México, en el siglo XVII y XVII fue muy grande. A pesar de las prohibiciones y censuras los mexicanos dedicados a la ciencia y a la filosofía lo nombran en sus obras, reconociendo sus aportaciones a la ciencia e incluso mencionan la teoría copernicana. Los jesuitas criollos mexicanos siguieron y respetaron lo indicado por el Papa referente a ella, esto es, *darla a conocer como hipótesis y no como tesis*; pero el caso es que se explicaba y llegaba así a la juventud mexicana. Entre los jesuitas criollos mexicanos innovadores en el campo de la filosofía y de la ciencia puede citarse a Rafael Campoy.

Entre otros mexicanos que tuvieron el mérito de traer a estas tierras la filosofía y la ciencia moderna pueden citarse a Carlos de Sigüenza y Góngora, que vivió en el siglo XVII, quien en su *Libra astronómica y filosófica* nombra a Galileo.

[27] R. Descartes, *El mundo o Tratado de la luz*, p. 12.
[28] *Idem*.

El padre oratoriano Juan Benito Díaz de Gamarra y Dávalos, del siglo XVIII, en su obra *Elementos de filosofía moderna*, y en su *Epítome de historia de la filosofía* cita a Galileo con elogiosas palabras, y en la parte que dedica a la *Física* sigue a Galileo y desde luego a Newton al tratar la naturaleza del movimiento.

Sean estas ultimas líneas un reconocimiento a Galileo y a aquellos mexicanos que, siguiendo sus avances en la ciencia, tuvieron la valiente decisión de citarlo en un contexto histórico en el que sus teorías así como las de Copérnico estaban censuradas.

Bibliografía

ARISTÓTELES, *Física*, trad y notas Ute Schmidt Osmanczik, Introducción Antonio Martínez López. México, UNAM, 2001.

DESCARTES, René, *Discours de la Méthode*, Versión didáctica A. J. Mezi res. Madrid, Espasa Calpe, 1939.

DESCARTES, René, *El mundo o tratado de la luz*, Introducción, trad. y notas Laura Benítez Grobet. México, UNAM.1986.

DÍAZ DE GAMARRA Y DÁVALOS, Juan Benito, *Elementos de filosofía moderna*, Presentación, trad. y notas Bernabé Navarro. México, UNAM. 1963, t. I.

DÍAZ DE GAMARRA Y DÁVALOS, Juan Benito, *Elementos de filosofía moderna que incluye conjuntamente la Física tanto general como particular*, Carmen Rovira ed. y Prefacio; Carolina Ponce ed. e Introducción, trad. Tania Alarcón y Juan Gualberto López. México, UNAM-UAEM, 1998.

GALILEI, Galileo, *Diálogo sobre los sistemas máximos. Jornada primera, segunda, tercera y cuarta*, trad, Prólogo y notas José Manuel Revuelta. Buenos Aires, Aguilar, 1980[2].

GALILEI, Galileo, *El ensayador*, trad, Prólogo y notas José Manuel Revuelta. Buenos Aires, Aguilar, 1981.

GALILEI, Galileo, *Consideraciones y demostraciones matemáticas sobre dos nuevas ciencias*, Carlos Solís Santos ed., Introducción y notas; y Javier Sádaba Garay, trad. Madrid, Editorial Nacional. 1981[2].

GILSON, Étienne, *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes prácticos hasta el fin del siglo XIV*, trad. Arsenio Pacios y Salvador Caballero. Madrid, Gredos, 1976.

GALILEI, Galileo y Juan KEPLER, *El mensaje y el mensajero sideral*, Introducción. y trad. Carlos Solís Santos. Madrid, Alianza, 1984.

Koyré, Alexandre. *Estudios de historia del pensamiento científico*, René Taton ed., trad. Encarnación Pérez Cede o, Prólogo Eduardo Bustos. México, Siglo xxi, 1982.

Kuhn, Tomás S., *La estructura de las revoluciones científicas*, trad. Agustín Contin. México, Fondo dc Cultura Económica, 1982[5].

Locke, John, *Carta sobre la tolerancia y otros escritos*, trad., Prólogo y notas Alfredo Juan Álvarez. México, Grijalbo, 1970.

Mieli, Aldo, *Panorama general de historia de la ciencia*. Buenos Aires, Espasa Calpe 1954.

Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Libra astronómica y filosófica*, Presentación José Gaos. México, UNAM, 1984[2].

Spinoza, Baruch, *Tratado teológico político*, trad. Julián de Vargas y Antonio Zozaya. México, Juan Pablos, 1975.

Wartofsky, Marx W. *Introducción a la filosofía de la ciencia*, trad. Magdalena Andréu, Francisco Carmona y Víctor Sánchez de Zavala. Madrid, Alianza, 1976[2].

Giuseppe Tucci y sus aportaciones al conocimiento y la comprensión de la filosofía de la India

Eduardo Bello
Escuela Nacional Preparatoria

Puede justamente considerarse a Giuseppe Tucci (1894-1984) como el más grande orientalista y tibetólogo italiano y uno dc los máximos exponentes mundiales en la materia. Fue periodista, arqueólogo, antropólogo, viajero y "explorador del alma". Abrió el camino al conocimiento de la cultura tibetana en el Occidente. Todas sus actividades, artículos y libros están dotados de gran rigor científico y poseen profunda sensibilidad humana. Emprendió campañas de estudio en la India, Nepal, Tíbet, Persia y Afganistán. Fue académico de Italia, presidente honorario de numerosas instituciones de gran prestigio de todo el mundo, ganador del premio Nehru, poseedor de cinco doctorados *honoris causa*. Fue creador de una escuela de orientalistas de fama internacional. Dotado de excepcionales cualidades naturales y de una óptima preparación clásica, conoce desde muy joven unas diez lenguas europeas.

Cronología

1894 Nace el 5 de junio en Macerata.
1915 Parte para la guerra donde alcanza el grado de teniente.
1919 Se gradúa en Filosofía y Letras.
1920 Trabaja como bibliotecario en la Cámara de Diputados. En estos años aprende casi por sí solo el sánscrito, el chino y el hebreo.
1925-1930 Enseña italiano, chino y tibetano en las universidades de Calcuta y Shantiniketan (donde encuentra a Gandhi y a Tagore).
1929 Realiza la primera expedición al Tíbet.
1930 Es docente de lengua y literatura chinas en la Universidad de Nápoles.
1932 Enseña religiones y filosofías del extremo Oriente en el Ateneo de Roma.

1933 Anima la creación del ISMEO y se le nombra vicepresidente (el presidente fue Giovanni Gentile). El objetivo del ISMEO era promover y desarrollar las relaciones culturales entre Italia y los países de Asia central, Asia del Sur y Oriental y atender los problemas económicos de los mismos países. Realiza otra expedición al Tíbet.
1935 y 1937 Viaja al Tíbet (le acompaña Fosco Maraini).
1947 Reinicia en pleno sus actividades el ISMEO, y Tucci inicia un largo periodo como su presidente.
1948 Viaje al Tíbet.
1950 Hace publicar *East and West*, publicación periódica del ISMEO.
1950-1955 Nueve expediciones a Nepal.
1957 Funda el Museo Nacional de Arte Oriental en Roma (con el Ministero della Pubblica Istruzione). Campaña arqueológica en Afganistán.
1959 Campaña arqueológica en Irán.
1977 Recibe el Premio Nehru de la India.
1978 Deja de ser presidente del ISMEO.
1979 Recibe el premio Balzan.
1984 Muere en San Paolo dei Cavaleri (cerca de Tivoli) el 5 de abril.
2001-2004 La región de Marche y el Comune de Macerata lo homenajean con una profundización temática sobre su obra y persona. Participan el Lama Norbu, la representación de Tíbet en Italia, la mujer de Tucci, Fosco Maraini; se produce el multimedia *Tucci fra il concreto e l'astratto*, exposición de la *opera omnia* de Tucci y de piezas arqueológicas que trajera del Tíbet. Se busca hacer una expedición a pie, completa y filológica siguiendo las indicaciones de Tucci en sus viajes de 1933 y 1935.

Obras y opúsculos de filosofía

Sus obras son un vasto océano todavía por descubrir. Se indican aquí las páginas que componen cada obra, para dar una idea de su magnitud:
1914 "Il *Tao* e il *Wu wei* di Lao tzu", 5 p.
1915 "Dispute filosofiche della Cina antica", 20 p.
1916 "I primi sistemi filosofici indiani" (reseña bibliográfica), 5 p.
1920 "Dei rapporti fra la filosofia greca ed orientale", 19 pp.
1921 *Scritti di Mencio*. Lanciano, Carabba, ix-299 pp.
1922 *Storia della filosofia cinese antica*. Bologna, Zanichelli, xii-222 pp.
1923 "Linee di una storia del materialismo indiano antico", *RANL*, 68 pp.

1924 *Apologia del taoismo*, 81 pp.
1925 "Sarvadarsana samgraha di Sayana Madhava" 4 pp. (reseña bibliográfica).
1926 *Sagezza cinese*. xxiv-85 pp.
1929 "Linee di una storia del materialismo indiano", 46 pp.; "Buddhist logic before Dinnaga", 39 pp.
1931 "Influssi stranieri sul pensiero cinese", 20 pp.
1935 "Indirizzi filsofofici nell'India contemporanea", 8 pp.
1937 "Umanesimo indiano", 5 pp.
1940 *Forme dello spirito asiatico*. Milano-Messina, Principato 270 pp.
1941 "Lo Yoga", 9 pp.
1943 "Umanesimo dell'India", 6 pp.
1957 *Storia della filosofia indiana*. Bari, Laterza, 430 pp.
1958 "Induismo" y coordina la obra *Le civiltá dell'Oriente*. Roma, Cassini, 3 vols.

En lo que sigue examinaré el par de escritos que considero más aportativos en el campo de la filosofía de la India: *Linee di una storia del materialismo indiano* y *Storia della filosofia indiana*.

Linee di una storia del materialismo indiano es fruto de amplias investigaciones que Giuseppe Tucci desarrolló desde 1914, dejó durante los años de la guerra, y retomó en 1919. Ampliamente documentado, recurriendo no sólo a fuentes sánscritas sino también a fuentes chinas y tibetanas, no dejó de lado nada de lo notable que pudiese recogerse sobre los Lokâyatika. Es una investigación de carácter exclusivamente filosófico, en cuyo inicio se aclaran los sentidos en que se usa el concepto de "materialismo", que para la India corresponde al menos a tres escuelas con caracteres comunes: a) visión del universo a la que es extraño todo elemento trascendente o religioso; b) el tenor de vida de la gente que hace callar toda duda sobre nuestro ser y finalidades y que es sordo a toda preocupación religiosa, sin cuidado por el pasado y el porvenir, pues hace pensar sólo en gozar el presente.

Tucci analiza los antecedentes de esta escuela en los *Brahmâna* y en los *Upanishad*. Procede luego a analizar los términos que la desginan: *nâstika* = que no hay, que no existe, el que niega, nombre genérico para corrientes diversas: *Lokâyatika* y *Svabhâvika*. Les son comunes la negación de los principios fundamentales base de la ortodoxia brahmánica (*Karma*, *Samsâra*, *Mokṣa*, *Âtman*). Aclara que también a los budistas se los llamaba *nâstika*, porque niegan al individuo (*pudgala*) y al alma (*âtman*). Luego recorre las referencias a los negadores en el *Mahabharata*, la *Bhagavad-Gîta* y *Leyes de Manu*.

Lokâyatika para Tucci son quienes cultivan un saber: que todo acaba con la muerte, que el objeto de la vida es el placer, que el alma sólo existe en los parloteos de los sacerdotes. Tales son los principios de la doctrina, vinculados con la *Nîti* para asegurar el bienestar terreno y la fortuna tangible.

La India es por lo demás el país de la filosofía y los sistemas. El *Lokâyata* tuvo sus tratados, como se cita en el *Arthaśâstra*. Bṛhaspati es su supuesto fundador y reconoce como únicas ciencias de estudio a la *Daṇḍanîti* y la *Vartta*. Los monjes budistas estudiaban el *Lokâyata* porque carecía de doctrina subsidiaria, rama del saber cuyo conocimiento estaba abierto a escuelas de diversas direcciones. Se le asocia también con el *Vitanda*, argumentos sofísticos, porque negaba toda fuente de conocimiento que no fuera la percepción directa.

Así *Lokâyata* es una rama subsidiaria de las ciencias brahmánicas como la gramática, etc. En cambio en el *Carvâka* predomina el elemento hedonista materialista-erístico.

Tucci distingue una segunda fase del pensamiento *Lokâyata* que se da a partir de toda trascendencia. El *Lokâyata* es una actitud hostil contra el vedismo y el brahmanismo. El carácter de invectiva y sátira del *Lokâyata* se corresponde a nivel popular con la reacción intelectual de oponer al formalismo de los sacrificios la sinceridad de las prácticas morales y la omnipotencia de la intuición mística.

Finalidad de las actividades humanas es para el *Lokâyata* y el *Carvâka* el placer (que no está mezclado con el dolor, pues el dolor es evitable). Sustituye a Dios por el rey. La verdadera aportación de Tucci es explicar cómo lo llaman en China los traductores: *Lu chia yeh t'o, Lu chia yeh, Shun shi* – el que sigue, que se conforma al mundo, a los usos comunes.

La tercera etapa del *Lokâyata* es la del sistema lógico, sistemático, sofístico que se encuentra en el *Mahabharata* y el *Ramâyana*. Combatirá al brahmanismo con las armas de la dialéctica, adverso al *Dharmaśâstra, hetuvidyâ* y *Tarkavidyâ*. *Carvâka* se deriva de la raíz verbal *carv*, comer (Das Gupta).

El escrito de Tucci sobre el materialismo es considerado universalmente como una aportación original, exhaustiva, admirable y completa sobre el tema que tendrá un libro completo y erudito sólo hasta 1959.

En la *Storia della filosofia indiana* Tucci nos presenta una discusión de las varias modulaciones de las escuelas, de ciertos problemas cen-

trales del pensamiento filosófico. Comienza con la explicación de la unidad fundamental de Eurasia. Luego establece claramente la finalidad soteriológica predominante aunque no exclusiva de las filosofías de la India. Con su obra intenta y, a mi juicio, logra una breve síntesis del pensamiento hindú. Aunque cita y rememora los contactos entre Grecia y la India desde la antigüedad, estipula que ni el uno ni el otro han influido notablemente como para determinar nuevos desarrollos y orientaciones. En la primera parte de la obra Tucci proporciona los rasgos y datos principales de las escuelas, siguiendo las divisiones tradicionales en pares de *darśanas* y sistemas heterodoxos, en la segunda parte discute brevemente algunos de los mayores problemas destacando y resumiendo las posiciones de las diversas orientaciones lado a lado, unas frente a otras. Ofrece un dignísimo panorama de la filosofía de la India en sus caracteres esenciales y expone algunas de sus conclusiones. Su sumario tiene un carácter siempre a lo largo de toda la obra, expositivo y objetivo.

Aunque no considera a los *Vedas* propiamente dichos, sí comienza su recorrido cronológico a partir de los *Brahmâna* y los *Upaniṣads*. Luego continúa con el jainismo, el budismo y las escuelas materialistas.

Terminará con las seis *darśanas* (*sâṃkhya-yoga*, *Nyâya-Vaiśeṣika*, *Mîmâmsâ-Vedânta*) y las escuelas œivaítas.

La segunda parte de la obra trata de los problemas filosóficos: se comienza por los epistemológicos o problemas del conocimiento, y se pasa luego a los problemas de los medios de conocimiento. Vienen como capítulos III y IV Dios y el Yo. Luego el realismo y el idealismo, la física y la teoría atómica, la ley de causalidad, los universales, el tiempo y el espacio, el problema ético: *karma*, determinismo y gracia, el relativismo Jaina, la palabra; y se culmina con la estética hindú y el concepto de lo "bello".

Los esquemas didácticos, aunque pocos en la obra, están presentados para la mejor comprensión de los temas respectivos; esto, unido a la forma de análisis que pone lado a lado los argumentos lógicos de los pensadores de cada sistema, hace de éste un libro utilísimo para los docentes de la materia, un texto que aclara además lo que plantean las citas que introduce Tucci, todas del sánscrito, pali, ardhamagadhi, traducidas por él mismo.

Si comparamos este estudio con las otras historias de la filosofía de la India, la de Tucci las aventaja todas. Por ejemplo, la de Das Gupta le supera en volumen, tratamientos y extensión, pero no contiene la parte comparativa por problemas ni le dedica espacio a la

Estética. Las de Radhakrishnan y Frauwallner siguen la manera tradicional de exponer por seis sistemas ortodoxos y tres heterodoxos, más las escuelas shivaítas y vishnuitas. La historia de Filliozat tampoco contiene capítulos comparativos por problemas.

Como las cañadas que visitó Tucci, como las montañas que recorrió a pie, así son las profundidades de los análisis y la altura de vuelos en las explicaciones que siguen y reflejan las especulaciones de los sistemas hindúes.

En conclusión: el libro de Tucci es imprescindible, original y muy aportativo tanto para quienes aprenden de las filosofías de la India, como para quienes han de enseñarla.

Bibliografía de Giuseppe Tucci

TUCCI, Giuseppe, *Opera minora*. Roma, Universitá di Roma,1971 , 2 vols.

TUCCI, Giuseppe, *Teoría y práctica del mandala. Con especial referencia a la moderna psicología profunda*, trad. L. Calvera. Buenos Aires, Dédalo, 1975.

TUCCI, Giuseppe, *Apología del taoísmo*, trad. Ballesteros de Martos. Buenos Aires, Dédalo, 1976.

TUCCI, Giuseppe, *El libro tibetano de los muertos. El libro de la salvación de la existencia intermedia*, trad. L. Calvera. Buenos Aires, Dédalo, 1976.

TUCCI, Giuseppe, *Storia della filosofia indiana*. Bari, Laterza, 1977 (col. Universale Laterza, 414-415).

TUCCI, Giuseppe,*La filosofía hindú*, trad. J. J. Ruiz Cuevas. Barcelona, Luis Miracle, 1974.

Maurizio Viroli y el republicanismo

ELISABETTA DI CASTRO
Universidad Nacional Autónoma de México

En la última década han salido a la luz diversas obras en las que, desde diferentes perspectivas, reconocidos académicos se preocupan por recuperar la tradición republicana. Entre ellos destacan Quentin Skinner, Philip Pettit y Maurizio Viroli, por mencionar sólo algunos de los autores más citados. Aquí nos centraremos especialmente en los trabajos realizados por Viroli quien, nacido en Forlí en 1952, es uno de los principales intelectuales italianos que se han dedicado al rescate del republicanismo. Este rescate, hay que aclarar, no sólo obedece a preocupaciones académicas –las cuales están ligadas al análisis histórico y al filosófico–, sino también a preocupaciones de carácter político, en la medida en que se plantea que el pensamiento republicano puede ofrecer una alternativa no sólo frente a la hegemonía que disfruta hoy la tradición liberal, sino también frente a las amenazas que acechan a muchas de nuestras sociedades democráticas, por no decir a todas. De hecho, para Viroli, los principios del republicanismo pueden incluso volverse la base de una nueva utopía política.

Antes de pasar al análisis de algunos aspectos de su propuesta, mencionemos que Viroli es actualmente profesor de la Universidad de Princenton, pero no por ello ha dejado de estar estrechamente vinculado a la vida de Italia: es colaborador en diversos medios de comunicación, como es el caso del periódico *La Stampa*, además imparte frecuentemente conferencias en su país de origen y es Presidente de la Associazione Mazziniana. Por otra parte, es autor de varios libros: entre los últimos publicados podemos destacar *Il sorriso di Niccolò. Storia di Machiavelli*; *Repubblicanesimo*; y *Dialogo intorno alla repubblica* (este último elaborado junto con Norberto Bobbio).

Para iniciar un primer acercamiento al rescate del republicanismo que lleva a cabo Viroli, es pertinente empezar con la ubicación de algunas de sus principales coordenadas históricas. El republicanismo es una tradición de pensamiento político que se desarrolló a lo largo

de siglos, en contextos políticos y culturales muy diversos.[1] Asimismo, se trata de una perspectiva política que no se convirtió (y señala el autor que por fortuna) en un cuerpo doctrinario sistemático, como tampoco ha tenido (por fortuna aún más grande, insiste Viroli) un intérprete único y reconocido. De esta manera, podemos decir que el republicanismo se constituye en una tradición del pensamiento político sólo en el sentido de que los teóricos del pensamiento político republicano han elaborado sus propios análisis trabajando sobre las obras y las ideas de los escritores políticos de épocas precedentes. Maquiavelo, como obvio ejemplo, escribe los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*; Rousseau en su *Contrato social* retoma, a su vez, los *Discursos* de Maquiavelo. Sin embargo, al mismo tiempo, hay que agregar que tanto Maquiavelo modifica las ideas de Tito Livio, como lo hace también Rousseau en relación con las ideas de Maquiavelo.

El republicanismo, además de ser una tradición en el sentido histórico del término, es también una "familia" bien identificable en el panorama del pensamiento político, ello en la medida en que todos sus miembros comparten algunos principios políticos fundamentales, los cuales consisten en una particular interpretación de la república y la libertad política, y una peculiar interpretación de la relación que hay entre libertad política y virtud cívica, como veremos más adelante. Pero, si tuviéramos que comparar las ideas de los escritores políticos republicanos por lo que se refiere a cuestiones políticas fundamentales como son, por ejemplo, el orden constitucional de la república, la igualdad social o la política externa, encontraríamos entre ellos notables diferencias.

Más allá de estas diferencias, entran con pleno derecho en la galería de los retratos de la familia republicana los maestros romanos –como son Cicerón y Livio–, los teóricos del autogobierno comunal del siglo XIV, los teóricos del "humanismo civil" florentino y los escritores políticos del Renacimiento, entre los cuales ocupa un lugar principal Maquiavelo en tanto fundador del republicanismo moderno, y al que Viroli le ha dedicado especial atención en su obra. Después de Maquiavelo, entre otros florentinos, venecianos, holandeses

[1] Algunos autores ubican el inicio de esta tradición a partir de los romanos –como es el caso de Skinner–, otros insisten en ver sus antecedentes en el mundo griego antiguo –como propone Pocock. *Cf.* Quentin Skinner, *Liberty before Liberalism*; y John Greville Agard Pocock, *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition.*

e ingleses, en el siglo XVIII se destaca Rousseau y Franceso Maria Pagano, autor este último del proyecto de constitución de la Republica Napoletana en 1799. En el siglo XIX encontramos los retratos de Mazzini, de Cattaneo e incluso, para posible escándalo de los liberales, el de John Stuart Mill. Finalmente, en el siglo XX italiano, Viroli encuentra fuertes signos de permanencia de los valores políticos republicanos, en Giustizia e Libertà, en el Partito d'Azione, y en el Partito Repubblicano, es decir, en los representantes de aquella que con justa razón fue definida como la "Italia civil". Expresión afortunada, sostiene nuestro autor, en la medida en que en la obra y los escritos de los hombres y mujeres que pertenecen a esta tradición se puede encontrar una adhesión intransigente a los principios del bien público, del gobierno de las leyes, de la libertad y la justicia; principios que los teóricos del republicanismo han ubicado a lo largo de los siglos como los principios fundamentales de la verdadera vida civil.

Pero el interés por el republicanismo no obedece exclusivamente a una cuestión histórica: el sentido del trabajo de Viroli está dado por la convicción de que la gran tradición que parte de Cicerón, y que en Italia ha tenido un especial desarrollo a lo largo de varios siglos, tiene todavía una gran actualidad. Básicamente, podemos caracterizar al republicanismo como aquel pensamiento político que se inspira en el ideal de la república, entendiendo por ésta una comunidad política de ciudadanos soberanos que está fundada sobre el derecho y el bien común. Un segundo principio fundamental del republi-canismo es su concepción de la libertad, la cual es definida por Pettit[2] como el no depender de la voluntad arbitraria de otros y, por ello, exige, además del riguroso respeto al gobierno de las leyes, la igualdad de derechos civiles y políticos. Tanto la república como la libertad así entendidas requieren, a su vez, para su existencia, de la virtud cívica de los ciudadanos, en la medida en que el mayor peligro para ambas es la corrupción política que vuelve a éstos incapaces de juzgar y entender que sus intereses individuales son parte del bien común. En este sentido, la virtud cívica sería la virtud de los que quieren y saben vivir propiamente como ciudadanos; aquellos que sienten la opresión, la violencia, la injusticia y la discriminación perpetradas contra otros como si fueran realizadas contra ellos mismo.

Frente a las añejas objeciones de que esta concepción republicana de ciudadano corresponde más bien a héroes y santos, Viroli insiste a lo largo de su obra que con dicha concepción no se pretende que

[2] Cfr. Philip Pettit, *Republicanism: A Theory of Freedom and Government.*

la república sea asunto de jefes que conocen "el fin de la historia" o "el destino de las naciones", ni de demagogos o profetas, sino simplemente de ciudadanos que aman la libertad y saben servir al bien público para no tener que servir a los poderosos. Asimismo, tampoco se pretende que la política republicana aspire a volver a los hombres más felices sino, más modestamente, a reducir el sufrimiento humano.

La necesidad de la república hoy, incluso más que en el pasado, radicaría para Viroli básicamente en las siguientes razones. Primero, porque si bien la política cambia en las formas, no en la sustancia, es decir, quienes la hacen son siempre individuos que tienen pasiones. Por ello, la virtud cívica es tan necesaria en las repúblicas de hoy como en las del pasado; como ejemplo, menciona la crónica debilidad de la conciencia civil en Italia que llevó a aceptar tranquilamente (y aún hoy) prácticas clientelares y políticas de favores, por no hablar del sistema de corrupción política que ha imperado por decenios, o del gobierno de delincuentes que tomó el lugar del gobierno de las leyes en diversas zonas importantes del territorio.

En segundo lugar, habría que considerar cómo las democracias contemporáneas son cada vez menos aptas para solicitar y mantener la disponibilidad de los ciudadanos para formar parte activa de la vida pública, así como tampoco para comprometerse con asociaciones de la sociedad civil (ya sean sindicatos, asociaciones profesionales, culturales, recreativas o de iniciativa social). El problema es que sin verdaderos partidos políticos, sin una rica y diferenciada sociedad civil, no se puede transmitir una cultura democrática a las futuras generaciones. Por ello, nuestras democracias constitucionales, como las del pasado, necesitan de esa virtud cívica que los escritores políticos republicanos han reiteradamente señalado como piedra angular de la vida en común.

Como ya mencionamos, para Viroli, los principios republicanos, y en particular las interpretaciones republicanas de la libertad política y de la virtud cívica, pueden volverse la base de una nueva utopía política que sea capaz de despertar aquellas pasiones de los ciudadanos libres que no son en grado de mantener vivas, y mucho menos de hacer nacer, los ideales políticos que dominan hoy la escena del mundo (léase liberalismo y algunas variantes del comunitarismo). Por ello, su preocupación por mostrar cómo el significado de la concepción republicana de la libertad política es distinta –y se postula que también mejor– de las concepciones liberales y democráticas. Asimismo, destaca su preocupación por defender la virtud repu-

blicana haciendo especial énfasis en que ésta no es, como también hemos mencionamos, de héroes o santos, sino se trata de un virtud que es posible y atractiva para hombres y mujeres de nuestro tiempo.

Por otra parte, para Viroli, el hecho de que la cultura política republicana haya sido siempre una cultura minoritaria en Italia no demuestra nada negativo; lejos de ello, más bien indica que no debemos empezar de cero ni tenemos que buscar revivir ideas y palabras muertas. Para nuestro autor, el republicanismo es una tradición que, por misteriosas vías, ha llegado hasta nosotros y es además italiana más que ninguna otra. Por una vez, afirma, no tendríamos que tomar prestadas ideas elaboradas en otros países, sino sólo reencontrarnos con las ideas que hemos olvidado.

Después de esta presentación general del rescate del republicanismo que nos propone Viroli, quisiera recuperar especialmente algunos elementos del diálogo que sostuvo con Bobbio.

Para Viroli el ideal político de la república, como forma de constitución política basada en el principio del bien común, puede llegar a ser un freno ante las preocupantes tendencias populistas que corroen los regímenes democráticos; ello al poner el valor de la república, del bien común, por encima de las lealtades de partido y de los intereses personales. Mientras los movimientos y partidos políticos "de derecha" invocan la idea de libertad como ausencia de impedimentos a la acción del individuo, los defensores del republicanismo proclaman que la verdadera libertad política es la emancipación de las formas de dominio, es decir, la emancipación de la dependencia de la voluntad arbitraria de otras personas. Los primeros considerarían las leyes como una limitación de la libertad; en cambio, para los segundos, son su fundamento más necesario. Así, por una parte, tenemos una concepción de la libertad ligada negativamente a las normas y leyes, y, por otra, la libertad entendida como emancipación de las formas de dominio.

Las formas de dominio son múltiples, pero sin duda hay que destacar que en las sociedades democráticas contemporáneas, el dinero ocupa un papel cada vez más importante a la hora de decidir el éxito de las contiendas electorales. Han aparecido, con mucho éxito, los partidos personales, es decir, partidos creados por una sola persona, que se alejan de la concepción canónica de partido que, en sentido propio, por definición, remite a una asociación de personas. Si bien hay que reconocer que ni el poder del dinero ni el de los partidos personales son fenómenos estrictamente nuevos en la política democrática, sin embargo, en el contexto actual, se convierten en fenóme-

nos especialmente peligrosos. Aunque para Viroli hay todavía un peligro mayor para las democracias contemporáneas: el nacionalismo, la ideología que proclama que el principal fin del Estado es proteger la unidad de la nación o del pueblo, frente a la contaminación de elementos culturales, religiosos o étnicos ajenos a ella. Contra el pluralismo religioso y cultural, invocan así políticas de discriminación; y, contra la integración europea, piden el refuerzo de la autonomía regional o local.

Para Viroli, la respuesta intelectual y política más eficaz al nacionalismo no es el cosmopolitismo, que afirma que debemos considerarnos a nosotros mismos y a los demás como ciudadanos del mundo, dotados de iguales derechos fundamentales, y sostiene que nuestra identidad nacional es un dato meramente accidental que puede tener, a lo sumo, un escaso relieve emotivo, pero que debe ceder ante los principios universales que la razón señala. Frente al nacionalismo tampoco sería una salida el patriotismo constitucional, para el cual el patriotismo de los ciudadanos debe manifestarse como lealtad a la constitución democrática y a sus principios de libertad e igualdad. Para nuestro autor, la respuesta se encuentra más bien en el antiguo patriotismo republicano que se propone hacer germinar en los ciudadanos el sentimiento de lealtad hacia la república concebida como un conjunto de valores políticos y culturales. La relevancia de este patriotismo radica en el hecho de que no alentaría la desconfianza hacia otras culturas ni permanecería insensible a las peticiones de solidaridad que vienen de otros pueblos.

Para el caso específico de Italia, tanto Viroli como Bobbio destacan cómo la consolidación política de Silvio Berlusconi representa algo nuevo en la historia de las democracias, lo que puede tener consecuencias incluso en otros países. Berlusconi es el jefe de un partido personal, posee una riqueza infinitamente superior a la de los líderes democráticos del pasado y controla un imperio televisivo y editorial. En virtud de que concentra en sus manos un poder que ningún político ha tenido jamás en las sociedades democráticas, Berlusconi puede alterar profundamente el modo de formación de consensos. Algunos no ven nada de malo en ello, otros, como Viroli y Bobbio, conocedores de la antigua sabiduría liberal que teme la concentración del poder, expresan una gran preocupación. Cuyo remedio, al menos, para Viroli, podemos encontrarlo en la tradición republicana.

Tradición que podría llevar a hacer frente a un viejo mal que no sólo es de Italia: la falta de una fuerte y difundida conciencia civil,

entendiendo por ella, como hemos señalado, la capacidad de poner el bien público y la lealtad a la Constitución y las leyes de la República, por encima de los intereses particulares.

Por ello, es la insistencia de Viroli en el rescate del republicanismo. No sólo como una cuestión académica. Se trata de una teoría política que, si los intelectuales se preocupasen por la educación cívica, podría ayudar a la formación de una nueva sociedad democrática. En este sentido, los intelectuales tienen una gran tarea por delante, en la que sin duda Viroli está haciendo su contribución.

Bibliografía

Bobbio, Norberto y Maurizio Viroli, *Dialogo intorno alla repubblica*. Bari, Laterza, 2001. Versión castellana: *Diálogo en torno a la república*, tr. de R. Rius Gatell. Barcelona, Tusquets, 2002.

Pettit, Philip, *Republicanism: A Theory of Freedom and Government*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

Pocock, John Greville Agard, *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*. Princeton, Princeton University Press, 2003.

Skinner, Quentin, *Liberty before Liberalism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Viroli, Maurizio, *Il sorriso di Niccol . Storia di Machiavelli*. Bari, Laterza, 1998. Versión castellana: *La sonrisa de Maquiavelo*, tr. de A. Pentimalli. Barcelona, Tusquets, 2000 (Tiempo de Memoria 2).

Viroli, Maurizio, *Repubblicanesimo*. Bari, Laterza, 1999.

Il fallimento di un "Asse latino": Italia ed America Latina nella Seconda Guerra Mondiale (1939-1945)

Franco Savarino
Escuela Nacional de Antropología e Historia
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Una delle conseguenze piú gravi della crisi economica mondiale del 1929 fu la rottura degli equilibri economici e politici internazionali, segnati da chiusure, diffidenze e rivalità crescenti tra i paesi industriali piú severamente colpiti dalla Depressione. Dal 1930 in avanti ci fu una corsa generalizzata ad assicurarsi risorse e mercati esclusivi per la sopravvivenza delle rispettive economie nazionali, ciò significava monopolio coloniale per i paesi che possedevano colonie importanti, ed espansione –pacifica o militare– per i paesi che non le possedevano. Si aprivano cosí, finalmente, prospettive reali per il cambiamento degli equilibri di potere mondiali a favore dei paesi "insoddisfatti" con l'ordine imposto nel 1919-20, al termine della Grande Guerra.[1]

In quest'ambito, l'America Latina, in quanto area aperta ricca di risorse e formalmente indipendente, si convertí subito in un vasto campo di battaglia economico-strategico, segnato dalla forte concorrenza tra Stati Uniti, Inghilterra, Giappone, Spagna, Germania ed Italia, espressione regionale delle tensioni sempre piú forti che si andavano accumulando a scala mondiale, anche sotto la forma di battaglie tra modelli ideologici rivali. Questa rivalità internazionale si definiva soprattutto in termini geopolitici, e furono in particolare gli Stati Uniti ad elaborare e portare avanti nel Continente americano un preciso disegno in tale prospettiva. Anche l'Italia, colpita seriamente dalla crisi, e priva di colonie importanti da sfruttare, s'impegnò a fondo in questa lotta, definendo i punti cardinali della propria strategia rispetto al Continente americano, e seguendo un programma che, seppur segnato da incertezze, ambiguità e non poche variazioni nel trascorso di un decennio, porterà il Paese al confronto diretto con le due Americhe, quella anglosassone e quella latina, durante la seconda guerra mondiale.

[1] Per una valutazione generale della situazione internazionale nella prospettiva della prossima guerra mondiale, si veda Andreas Hillgruber, *Storia della 2ª guerra mondiale. Obiettivi di guerra e strategia delle grandi potenze.*

Per ricostruire il disegno generale di questa "strategia latino-americana" dell'Italia fascista, faremo riferimento alla pubblicistica, italiana e straniera e, soprattutto, alle fonti diplomatiche. Di non grande aiuto, invece, ci sono gli scarsi studi disponibili sulla tematica, nessuno dei quali ha potuto, sino ad oggi, offrire gli elementi essenziali per una comprensione delle prospettive geopolitiche dell'Italia fascista in America.[2] A partire dalla fine degli anni venti, divenne sempre piú chiaro che la potenza egemonica in America Latina non era piú la Gran Bretagna, ma gli Stati Uniti. Durante gli anni trenta, questi avanzarono a grandi passi verso la costituzione di uno "spazio vitale" (*lebensraum*) proprio nel Continente americano: una "Panamerica", da opporre a due altri blocchi continentali "in forma-zione", quello

[2] Gli studi sulla politica estera del fascismo hanno dedicato sino ad oggi pochissimo spazio al Continente americano, soprattutto per quanto riguarda l'America Latina, ed è prevalso, inoltre, l'interesse per le tematiche legate all'emigrazione. Scarsa o nulla è stata, finora, l'attenzione dedicata alle questioni geopolitiche ed al periodo della guerra. Si vedano a titolo d'esempio: Aldo Albonico, "Immagine e destino delle comunità italiane in America latina attraverso la stampa fascista degli anni trenta", *Studi Emigrazione*, XIX, 65, marzo 1982, pp. 41-51; Emilio Gentile, "L'emigrazione italiana in Argentina nella politica d'espansione del nazionalismo e del fascismo", *Storia Contemporanea*, XVII, 3, giugno 1986, pp. 355-396; Roland C. Newton, "Ducini, Prominenti, Antifascisti. Italian Fascism and the Italo-Argentine Collectivity", *The Americas*, LI, 1, July 1994, pp. 41-66; e João F. Bertonha, "Emigrazione e politica estera: la 'diplomazia sovversiva' di Mussolini e la questione degli italiani all'estero, 1922-1945", *Altreitalie*, 23, luglio-dicembre 2001, pp. 39-61. Su altri aspetti: Orazio Ciccarelli, "Fascism and Politics in Peru during the Benavides regime, 1933-39: The Italian Perspective", *Hispanic American Historical Review*, LXX, 3, August 1990, pp. 405-32; Angelo Trento, "Il Brasile, gli immigrati e il fenomeno fascista", in B. Vanni, a cura di, *La riscoperta delle Americhe. Lavoratori e sindacato nell'emigrazione italiana in America Latina, 1870-1970*, pp. 250-264; Lucilla Briganti, "I rapporti tra Italia e Bolivia dall'epoca del primo 'socialismo militare' alla rottura delle relazioni diplomatiche (1936-1942)", *Africana. Rivista di Studi Extraeuropei*, 1998, pp. 71-96; Franco Savarino, "The Sentinel of the Bravo: Italian Fascism in Mexico, 1922-35", in G. Sorensen e R. Mallet eds., *International Fascism*, pp. 97-120, e *México e Italia. Política y diplomacia en la época del fascismo, 1922-1942*. Si vedano, ancora, i pochi studi d'insieme disponibili: Marco Mugnaini, "L'Italia e l'America Latina (1930-1936): alcuni aspetti della politica estera fascista", *Storia delle Relazioni Internazionali*, II, 1, pp.199-244; Aldo Albonico, *Italia y América*, pp. 165-176; Pietro R. Fanesi, "Le interpretazioni storiografiche e politiche dell'America Latina nel periodo fascista", in A. Filippi, a cura di, *Ruggiero Romano. L'Italia, l'Europa, l'America*, pp. 395-405; e Franco Savarino, "Apuntes sobre el fascismo italiano en América Latina (1922-1940)", *Reflejos*, 9, 2000-2001, pp.100-110.

Europa-Africa (Eurafrica), quello Asiatico orientale sotto il predominio giapponese, ed alla temibile possibilità di un unico blocco eurasiatico.[3] La formazione di blocchi rispondeva alla tendenza, descritta dal tedesco Haushofer, alla convergenza di grandi aree politico-culturali su scala pan-continentale, superando gli stati-nazione e gli imperi talassocratici, dove ciascuno degli stati-guida avrebbe trovato il proprio *lebensraum*.

Pur esistendo in Italia la chiara coscienza di queste tendenze, soprattutto dopo il 1940,[4] c'era anche la consapevolezza che il continentalismo avrebbe significato cedere autonomia politica e dislocare le direttrici tradizionali d'espansione, che erano marittime piuttosto che terrestri. Era naturale, quindi, optare per uno "spazio vitale" su base nazionale, seguendo degli "assi" geopolitici d'espansione: schema certamente piú adatto alla posizione peninsulare dell'Italia, piú consono al richiamo ideologico dell'"imperialismo proletario",[5] e piú duttile per garantire al Paese libertà di manovra in quanto potenza emergente. Mussolini manifestò sin dagli anni venti la chiara volontà di fare dell'Italia una "grande potenza", preparando la Nazione ad una lotta senza quartiere contro gli imperi rivali, per farla uscire dalle angustie del Mediterraneo, e proiettarla quindi sugli oceani, secondo una visione chiaramente sopravvalutata del ruolo che avrebbe potuto svolgere allora l'Italia in Europa e nel mondo.[6]

La ricerca italiana di questo "spazio vitale" marittimo ed oceanico continuava in realtà, durante il fascismo, degli schemi in parte già delineati alla fine del XIX secolo dal nazionalismo liberale,[7] che indicavano nel *Mare nostrum* il nucleo e punto di partenza per sostenere l'affermazione

[3] Cfr. Silvio Pozzani, *Panamerica e spazio orientale asiatico. Due blocchi in formazione*.

[4] Cfr. Gianni Guizzardi, "Nazionalismi e continentalismo", *Critica Fascista*, XIX, 21, settembre 1941, p. 329.

[5] Cfr. Giorgio M. Sangiorgi, *Imperialismi in lotta nel mondo*. L'autore, riecheggiando la visione mussoliniana, sottolinea la differenza-rivalità tra l'"imperialismo di popolo" italiano –rivoluzionario, progressista e spirituale–, e l'imperialismo "stanco, materialista e mercantile dell'Inghilterra", riedizione dell'antica lotta tra Roma e Cartagine; d'altro canto, l'imperialismo nordamericano sarebbe "nettamente accaparratore ed affaristico", ipocritamente ammantato "con solenni e retorici idealismi" (*ibid.* pp. 30-31).

[6] Cfr. MacGregor Knox, "Il fascismo e la politica estera italiana", in R. J. B. Bosworth e S. Romano, a cura di, *La politica estera italiana, 1880-1985*, pp. 296-300.

[7] Cfr. Claudio G. Segrè, "Il colonialismo e la politica estera: variazioni liberali e fasciste", *ibidem*, pp.121-146.

nazionale. Dal Mediterraneo gli interessi italiani si estendevano quindi all'esterno, con una robusta propaggine africana ("asse eurafricano") puntata verso l'Oceano Indiano, con estensioni assiali balcaniche e mediorientali, e, finalmente, con un'asse di collegamento "latino" transoceanico.[8] Il fascismo non fece altro che amplificare, rielaborare e cercare di realizzare ambizioni, idee e progetti preesistenti, che la classe dirigente liberale si era rivelata incapace di portare a compimento.[9]

Di tutte le articolazioni del progetto di "spazio vitale" italiano, quella che potremmo denominare "asse latino" è stata forse la meno studiata, anzi trascurata o non riconosciuta affatto, complice la natura del tutto peculiare di questa sfaccettatura transoceanica del disegno imperiale italiano.

Con la premessa della posizione senza dubbio *secondaria*, per l'Italia fascista, dello scacchiere latinoamericano, e partendo dal riconoscimento della natura essenzialmente *strumentale* della politica di "asse latino", possiamo comprendere l'importanza, le prospettive ed i limiti di questo facendo riferimento a vari elementi nell'ambito di una strategia complessa ed articolata. Configurare un "asse latino" significava, essenzialmente, tracciare linee di collegamento solidaristico –economiche, politiche e culturali– tra l'Italia e le venti repubbliche indipendenti dell'America Latina. Questo collegamento avrebbe dovuto acquisire consistenza sulla base di quattro motivi principali: il commercio, l'emigrazione italiana, il modello fascista di sviluppo, e la Latinità, integrati in una affermazione ambiziosamente egemonica dell'Italia su tutto il Continente americano.

Lasciamo stare qui, per motivi, di spazio, i primi tre elementi, che esamineremo altrove, e prendiamo in considerazione quello piú caratteristico del progetto, la *Latinità*. Tema già caro al nazionalismo prefascista, e fatto proprio da una politica estera italiana da sempre nutrita col linguaggio del mito,[10] il *(pan)latinismo* significava essenzialmente estendere verso l'America Latina un primato culturale universale che Roma –la Nuova Roma fascista[11] – rivendicava siccome

[8] Domenico Soprano, *Spazio Vitale*. Sullo "spazio vitale" in quanto geopolitica italiana *ante litteram*, cfr. E. Massi, "L'ora della geopolitica", *Critica Fascista*, XVIII, n. 20, agosto 1940, p. 336.

[9] Cfr. M. Knox, *op. cit.*, p. 287.

[10] Si veda a questo proposito il saggio di Richard J. B. Bosworth, "Mito e linguaggio nella politica estera italiana", in R. J. B. Bosworth e S. Romano, *op. cit.*, pp. 35-67.

[11] Sui miti e riti della romanità fascista si veda Andrea Giardina e A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlomagno a Mussolini*, pp. 212-296.

"madre" della Civiltà latina: la "latinità" appunto.[12] Primato che implicava subordinare ed emarginare le radici iberiche ed indigene del Continente, e puntare invece al rafforzamento di quelle latine (italiche) "originali". Queste radici erano valorizzate non solamente in senso di primato storico, filologico e linguistico, ma anche, soprattutto, come proposta originale di palingenesi nazionale su basi culturali e spirituali. Roma –a differenza di Madrid o Lisbona, ma anche di Washington e Londra –significava un radicamento tradizionale della modernità, da utilizzare come stimolo per lo sviluppo dei paesi della regione, seguendo l'esempio della "straordinaria capacità progettuale ed organizzativa" esibita in Italia dal regime fascista.[13] Latinità che avrebbe costituito, al tempo stesso, una barriera difensiva efficace contro le spinte egemoniche "materialiste" anglosassoni, e contro le ricadute nei vicoli ciechi di una *hispanidad* reazionaria, o di un *indigenismo* primitivista.

La Latinità fu una proposta intellettuale senza dubbio notevole, ma tuttavia priva di un supporto consistente ed incapace di far presa sulla classe dirigente latinoamericana. Rimase sino alla fine degli anni trenta come rivestimento culturale dei tentativi sfortunati di dar vita ad un collegamento economico e politico piú significativo tra Italia ed America. Del resto, anche l'ideologia fascista, assieme al modello politico del regime di Mussolini, per quanta ammirazione suscitasse oltreoceano, non trovò terreni realmente favorevoli d'applicazione. Inoltre le relazioni economiche, ridotte ad un livello minimo a conseguenza della crisi del '29, non riuscirono piú a risollevarsi.

Tuttavia gli ostacoli maggiori per il decollo dell'asse latino erano altrove, nel terreno specificamente geopolitico della competizione tra grandi e medie potenze per l'America Latina.

La sfida del panamericanismo

Per stabilire un'asse transoceanico, l'Italia doveva anzitutto impegnarsi a fondo per eliminare la talassocrazia britannica, custode dei passi mediterranei vitali (Gibilterra, Malta, Suez) e delle rotte oceaniche, e quindi il panamericanismo nordamericano.

[12] Cfr. E. Gentile, *op. cit.*, p. 394; P. Fanesi, *op. cit.*, pp.402-405. Si veda anche il punto di vista iberico sul primato romano in Vicente Gay, *Madre Roma*.

[13] A. Giardina e A. Vauchez, *op. cit.*, pp. 237-238. Tale capacità del regime, manifesta, tra l'altro, nelle opere di bonifica, nell'espansionismo africano e nella fondazione di nuove città, "appariva come l'effettiva rinascita di un talento tipico della romanità".

Secondo un rapporto strategico inviato nel '37 dall'Ambasciata italiana a Rio, una volta che l'Italia, sgominata la supremazia britannica, fosse riuscita a consolidare l'asse imperiale Mediterraneo-Nilo-Africa Orientale, e penetrato a fondo nell'Oceano Indiano, avrebbe spezzato il mondo in due parti, una orientale dove si sarebbe scontrata con l'espansione del dinamico impero giapponese, ed una occidentale dove avrebbe trovato l'ostacolo del "fronte democratico" americano: di qui l'importanza strategica del Brasile come base atlantica e come elemento di rottura del blocco panamericano.[14]

La Panamerica che si andava configurando oltreatlantico rappresentava, in effetti, una seria minaccia per l'architettura geopolitica imperiale sognata dal fascismo, e suscitava non poche preoccupazioni. Il neopanamericanismo, iniziato nel 1929 sotto la presidenza di Hoover, e portato avanti con energia da Roosevelt negli anni successivi mediante la politica di "buon vicinato", fece fare negli anni trenta un grande balzo in avanti alla presenza nordamericana nell'area, oltrepassando la tradizionale zona d'influenza dell'America Centrale e dei Caraibi, area divenuta oramai il *Mare nostrum* americano. Lo schema geopolitico delineato a Washington, che aveva in Spykman uno dei suoi massimi teorizzatori, prevedeva il controllo di tutto il continente, con capisaldi in due paesi-chiave, il Messico a nord ed il Brasile a sud, ed un'area centrale "mediterranea" focalizzata sul canale di Panama.[15] Solo il Cono sud del Continente sembrava ancora sfuggire al controllo nordamericano.[16]

Questo predominio statunitense, favorito dall'"assenteismo" europeo, era economico prima ancora che politico, ma aveva pure aspetti culturali, ed entrava cosí in concorrenza diretta con il disegno italiano dell' "unità latina".[17] E si affermava inoltre all'insegna di un

[14] Lojacono a Ciano, Rio de Janeiro, 27/09/1937 (Documenti Diplomatici Italiani –d'ora in avanti DDI–, s. VIII, vol. 7, doc. 373, pp. 452-453).

[15] Nicholas J. Spykman, *America's Strategy in World Politics. The United States and the Balance of Power*, pp. 59-64 e *passim*. Spykman, professore di relazioni internazionali della Yale University specializzato in geopolitica, era considerato l'"Haushofer americano". Sulla strategia nordamericana si veda anche Ernesto Massi, "Aspetti geopolitici del Panamericanismo", *Geopolitica*, II, n. 8-9, agosto-settembre 1940, pp.333-355.

[16] Che era, d'altro canto, proprio l'area di maggior interesse italiano: cfr. Gioacchino Volpe, "Le relazioni politiche, economiche e spirituali tra l'Italia e l'America Latina. Relazione generale del prof. Gioacchino Volpe", in *Primo Convegno Nazionale per gli Studi di Politica Estera*, pp. 3-4.

[17] Nel 1936 Volpe lanciava l'allarme per la crescente penetrazione culturale anglomericana verso sud: *op. cit.*, p. 10. Sulle responsabilità europee cfr. Oreste

modello liberaldemocratico contrario a quello corporativo-autoritario fascista. L'ascesa del nuovo panamericanismo promosso da Washington, insomma, rappresentava una sfida diretta per l'Italia fascista e costituiva una minaccia per i propri interessi nell'area perché mirava a costituire una sfera d'influenza economica e politica esclusiva suscettibile di estendersi sino ad eliminare ogni residua autonomia in tutto il Sud America, tanto da far temere una sorta di "protettorato dell'America anglo-sassone" sull'intero Continente.[18]

Per i paesi non americani ciò significava anzitutto la minaccia di chiusura dell'accesso alla produzione ed al commercio continentali, assicurati con un ingente afflusso di capitali alle esigenze strategiche dell'economia nordamericana.[19] Minaccia cui solo la Germania sembrava in grado di resistere grazie all'efficiente sistema degli scambi compensatori. Per i paesi piú deboli come l'Italia, invece, la situazione era destinata, fatalmente, ad aggravarsi. Gli scambi commerciali italiani con il Continente, in effetti, erano discesi di quasi tre quarti rispetto al periodo ante-crisi, mentre il commercio estero continentale, in generale, era caduto solo di due terzi. Oltre alla concorrenza nordamericana, uno dei motivi principali era il processo di sostituzione di importazioni tramite protezionismo ed industrializzazione nativa, riflesso di quel "nazionalismo economico" ormai divenuto tendenza universale.[20]

Villa, *L'America Latina, problema fascista*, pp.13-20. D'altro canto, sulle complicazioni di questa si veda Fred A. Carlson, *Geograpy of Latin America*, pp. 533-541.

[18] Piero Pieri, *L'America Latina dal 1900 al 1930*; G. Doria, *Storia dell'America Latina*, p. 7. Si veda anche Luigi Villari, "La penetrazione degli Stati Uniti nell'America Latina", *Nuova Antologia*, a. 76, fasc. 1668, settembre 1941, pp.131-138.

[19] Secondo l'economista Odon Por, "Quasi tutto ciò che gli Stati Uniti hanno bisogno d'importare o che potrebbero produrre ad alti costi è ottenibile dall'America Latina tropicale e subtropicale. Questo fatto spiega perchè gli Stati Uniti insistono tanto sulla solidarietà delle Americhe" (*Il divenire panamericano*, Istituto Nazionale di Cultura Fascista, 1941, p. 19). Il ritaglio di uno spazio economico esclusivo passava attraverso una politica sistematica di accordi commerciali ed abbondanti prestiti statali nordamericani intesi come "finanziamenti politici" allo sviluppo dei singoli paesi (*ibid.*, pp. 58-61). Si veda anche Ernesto Manuelli, *Panamericanismo economico*.

[20] G. Volpe, *op. cit.*, p.11; e cfr. O. Villa, *op. cit.*, pp.122-123. La crisi degli scambi era anche, paradossalmente, la conseguenza della diffusione e del successo negli stati americani di quei sistemi di interventismo economico statale ed autarchia di cui il fascismo rappresentava un modello originale: O. Por, *op. cit.*, pp. 3-43 e *passim*.

Per contrastare o contenere il panamericanismo l'Italia cercò di sfruttare i temi ideologici e culturali già collaudati (fascismo, anti-comunismo, anti-imperialismo, latinità), e puntare sulle debolezze dell'unità panamericana, anche opponendole uno schema alternativo d'unità "bolivariana", intesa in chiave regionale.[21] E s'impegnò a controbattere il promotore principale della strategia geopolitica emisferica, il presidente Roosevelt, esercitando intense pressioni lobbistiche ed elettorali mediante la comunità italoamericana.[22]

Prove generali: l'Etiopia e la Spagna

La principale prova di forza per misurare le reali possibilità dell'Italia in un Continente sempre piú dominato dagli Stati Uniti fu la guerra d'Etiopia. In questo senso la campagna per la conquista di un impero in Africa orientale serví sia per realizzare l'asse eurafricano sia per verificare la consistenza di quello latino.

Il contenzioso italo-etiopico del 1935, la condanna della Società delle Nazioni (S. d. N.) per l'azione bellica italiana e la conseguente applicazione, il 18 ottobre, di un severo programma di sanzioni economiche, spinsero l'Italia a ricercare disperatamente appoggi e legittimità internazionali sia dentro che fuori l'ambito ginevrino. La posizione assunta dai paesi americani in questa crisi poteva allora risultare fondamentale. Di questi solo il Brasile, la Costarica, il Paraguay e gli Stati Uniti non aderirono al programma sanzionista perché non facenti parte della S. d. N.[23] Il Messico di Cárdenas, pacifista ed antifascista, fu il Paese piú attivo ed intransigente nel condannare l'Italia e sostenere le sanzioni, e per questo motivo fu invitato nella Commissione dei Diciotto, con l'incarico di progettare e coordinare l'embargo petrolifero.[24] L'Argentina, combattuta tra

[21] Silvio Pozzani, "Continentalità o regionalità nell'America Latina", *Storia e Politica Internazionale*, 1, 1941, pp. 39-47.

[22] Stefano Luconi, "Una quinta colonna nell'urna: il regime e le elezioni presidenziali del 1940 negli Stati Uniti", in M. Abbate, a cura di, *L'Italia Fascista e gli Stati Uniti d'America*, Civita Castellana / Orte, CEFASS, 2002, pp. 33-52. Cfr. anche Leopoldo Piccardi, *Roosevelt e l'America Latina* (1935).

[23] Sulla posizione degli Stati Uniti nel conflitto si veda Brice Harris Jr., *The United States and the Italo-Ethiopian Chrisis*; e sulla mobilitazione degli italo-americani durante le sanzioni: Stefano Luconi, *La "diplomazia parallela". Il regime fascista e la mobilitazione politica degli italo-americani*, pp. 85-111.

[24] Franco Savarino, "Ai confini della Latinità. Presenza del fascismo italiano in Messico (1922-1935)", *Africana. Rivista di Studi Extraeuropei*, 2001, p. 147.

l'amicizia britannica e l'italiana, ebbe un atteggiamento oscillante ed ambiguo, tuttavia gli altri paesi mantennero generalmente una posizione piú flessibile e disponibile, facendo valere gli "speciali legami di sangue e di amicizia" esistenti con l'Italia, inducendo a sperare in un indebolimento del sanzionismo .[25]

Nel 1935-36 la propaganda italiana fu assai intensa in tutti i paesi, segnale dell'importanza che il fascismo attribuiva all'appoggio latinoamericano nella crisi.[26] Dall'Italia furono inviati opuscoli informativi in spagnolo e portoghese per essere distribuiti tra uomini politici e giornalisti,[27] e si cercò di influenzare la stampa tramite la pubblicazione di articoli favorevoli alla posizione italiana, nell'ambito dei notevoli sforzi fatti dalla rete diplomatica per influenzare l'opinione pubblica, le forze politiche, i gruppi economici ed i governi. Il Ministro in Messico Marchetti in particolare, premuto da Mussolini e da Suvich, fece di tutto per indurre con promesse, lusinghe e velate minacce il nuovo governo di Cárdenas a frenare l'atteggiamento anti-italiano ed antifascista del suo rappresentante a Ginevra, Marte R. Gómez, senza peraltro ottenere nessun risultato apprezzabile.[28] Le comunità italiane, d'altro canto, pur manifestando quasi ovunque un forte entusiasmo patriottico, non risposero come ci si aspettava all'appello della

[25] Suvich alle rappresentanze diplomatiche in Argentina, Cile, Uruguay, Perú, Equador, Colombia, Bolivia, Panama, Venezuela e Messico, Roma, 23/10/1935 (DDI, s. VIII, vol. 2, doc. 465, p.439). La delegazione argentina a Ginevra darà inizialmente segnali d'intransigenza quasi altrettanto ostili di quella messicana, e per questo motivo fu studiata persino la possibilità di far emigrare gli italiani d'Argentina verso il Brasile, considerato piú amichevole verso l'Italia: Suvich a Arlotta e a Cantalupo, Roma, 27/05/1936 (DDI, s. VIII, vol. 4, doc. 117, pp. 145-146). Fatta eccezione per queste oscillazioni argentine, e per l'intransigenza sanzionista del Messico (e della Colombia), i paesi latinoamericani si mostrarono, nel complesso, amichevoli, disposti ad applicare blandamente le sanzioni e a non estenderle ulteriormente.

[26] Il 12 ottobre 1935 Federzoni, Presidente del Senato, aveva rivolto un appello esplicito alle nazioni americane per appoggiare l'azione italiana in Africa: Luigi Federzoni, *Messaggio agli italiani d'America e agli americani. In occasione del CCCCXLIII anniversario della scoperta dell'America*, 1935.

[27] Legionarius, *Las razones por las cuales Italia levanta graves quejas contra Abisinia*; *Italia y Abisinia*; *Lo que Ginevra no quiere ver* (opuscolo multilingue); *El conflicto Italo Etiópico. Resumen de la memoria italiana presentada a la Sociedad de las Naciones*. Tutti pubblicati nel 1935.

[28] Colloquio Suvich-Vasconcelos, Roma, 11/09/1935 (DDI, s. VIII, vol. 2, doc. 92, p. 77); Marchetti a Mussolini, Città del Messico, 22/10/1935 (doc. 455, p. 428,); Marchetti a Mussolini, Città del Messico, 26/10/1936 (doc. 490, pp. 458-459,); Marchetti a Mussolini, Città del Messico, 5/12/1935 (doc. 799, p. 780,); Suvich a Marchetti, Roma, 6/12/1936 (doc. 810, pp. 792-793); Marchetti

madrepatria, e Mussolini si mostrò deluso ed irritato in particolare dall'atteggiamento della numerosa comunità italo-argentina.[29]

Dopo aver raccomandato ai diplomatici in America Latina di esercitare pressioni per evitare un aggravamento delle sanzioni, il Duce suggerí di puntare alla diserzione degli stati latinoamericani dalla S. d. N.[30] L'obiettivo esplicito era quello di rompere il fronte democratico-ginevrino anche al costo di frantumare la S. d. N., incoraggiando la formazione di un organismo analogo esclusivamente americano;[31] con la speranza di favorire cosí quell'avvicinamento all'Italia che avrebbe avverato il legame della comune latinità.[32]

a Mussolini, Città del Messico, 9/12/1935 (doc. 819, p. 804); Suvich a Marchetti, Roma, 16/12/1935 (doc. 864, p. 852); Marchetti a Mussolini, Città del Messico, 17/12/1935 (doc. 871, pp. 857-858); Marchetti a Mussolini, Città del Messico, 16/01/1936 (DDI, s. VIII, vol. 3, doc. 64, p.87). E cfr. F. Savarino, *México e Italia*, *op. cit.*, p. 126.

[29] Raffaele Guariglia, *Ricordi 1922-46*, pp. 332-333. Peraltro gli italo-argentini festeggiarono in massa la presa di Addis Abeba nella Plaza de Mayo con un tale fervore che "sembrò quasi che non l'Italia ma l'Argentina avesse conquistato l'Abissinia!" (p. 336). In realtà sappiamo che le comunità italiane in Canada, Stati Uniti, Messico, Perú, Brasile ma anche quella dell'Argentina, mostrarono entusiasmo patriottico per la campagna Africana, tuttavia in Italia ci si era aspettato di piú, e si contava soprattutto con la forza di *lobby* delle comunità maggiori in America Latina, l'argentina e la brasiliana, che ebbe un effetto minimo. Si vedano L. Bruti Liberati, *Il Canada, l'Italia e il Fascismo*, pp. 103-136; F. Savarino, "Ai confini della Latinità"; O. Ciccarelli, *op. cit.*, pp. 405-432; João Bertonha, "O Brasil, os inmigrantes italianos e a política externa fascista, 1922-1943", *Revista Brasileira de Política Internacional*, 40, 2, 1997, pp. 106-130 e il citato "Emigrazione e politica estera"; E. Gentile, *op. cit.*, e R. Newton, op. *cit.* La comunità italiana negli Stati Uniti, invece, riuscí a frenare i tentativi di Roosevelt di estendere l'embargo al petrolio ed altri prodotti strategici: S. Luconi, *La "diplomazia parallela"*, pp. 85-111.

[30] Mussolini alle rappresentanze diplomatiche in America Latina, Roma, 22/02/1936 (DDI, s. VIII, vol. 3, doc. 272, p. 344); Mussolini alle rappresentanze diplomatiche in America Centrale e Meridionale, Roma, 12/04/1936 (doc. 642, p. 700).

[31] Suvich alle rappresentanze diplomatiche negli Stati Uniti, Uruguay, Guatemala e Colombia, Roma, 19/04/1936 (DDI, s. VIII, vol. 3, doc. 708, p. 757); Suvich a Attolico, Roma, 20/04/1936 (DDI, s. VIII, vol. 3, doc. 719, p. 764). In merito all'ipotesi della S. d. N. americana, da Rio Cantalupo obiettava che Washington avrebbe sicuramente egemonizzato la nuova organizzazione, determinandosi cosí una situazione sfavorevole per l'Italia: Cantalupo a Mussolini, Rio de Janeiro, 27/04/1936 (doc. 775, p. 819).

[32] Questa speranza era coltivata in particolare da Cantalupo il quale si proponeva di "lasciare che questi [paesi] delusi da Ginevra [...] si sentano attratti verso l'Italia, sia per la latinità che li congiunge irrevocabilmente a noi e a Roma, sia per lo straordinario aumento di prestigio che l'Italia rapidamente sta ottenendo" (*ibidem*, p. 823).

Quando l'Assemblea Generale della S. d. N. decise finalmente la cessazione delle sanzioni nel giugno 1936, i paesi latinoamericani si allinearono, e seguirono i passi successivi verso il riconoscimento del fatto compiuto, tranne il Messico che insistette sino all'ultimo con un "atteggiamento ciecamente intransigente" nella difesa dell'Etiopia conquistata e non volle riconoscere formalmente l'annessione sia per una ragione di principio, sia per la forte pressione ed influenza delle organizzazioni di sinistra nel Paese.[33] Anche gli Stati Uniti, d'altro canto, persistevano nel negare il riconoscimento, provocando cosí un atteggiamento attendista in particolare da parte del Brasile.[34]

La preoccupazione italiana per il sanzionismo ed il riconoscimento dell'Impero, fu seguita, nel corso del 1936, da quella per l'intervento nella Guerra civile spagnola. Di nuovo, la posizione dell'America Latina era rilevante, considerando i forti legami storici e culturali ibero-americani. Di fronte alla crisi, i paesi latinoamericani optarono per la neutralità, con l'importante eccezione del Messico che sostenne attivamente, anche con l'invio di armi, il bando repubblicano. Riconosciuta l'impossibilità di scalfire la posizione messicana, gli sforzi italiani furono diretti a mantenere la solidarietà delle comunità italiane e a tenere i paesi dell'area il piú possibile fuori del conflitto evitando sviluppi ed interferenze pericolosi per la causa nazionalista.[35]

La campagna etiopica e l'intervento in Spagna, tra il 1935 e il 1937, avevano dunque messo in luce le possibilità ma soprattutto i limiti in cui poteva operare un "asse latino" a sostegno strumentale

[33] F. Savarino, "Ai confini della Latinità", p. 147; Marchetti a Mussolini, Città del Messico, 6/02/1936 (DDI, s.VIII, vol.3, doc.184, p.225); vedi anche Marchetti a Mussolini, Città del Messico, 9/06/1936 (doc.219, p.270); Colloquio Ciano-Ortiz, Roma, 4/07/1936 (*ibidem*, doc. 443, p. 507); e Marchetti a Ciano, Città del Messico, 20/06/1936 (*ibidem*, doc. 767, p. 844). I rapporti col Messico si mantennero tesi per tutto il periodo 1935-37.

[34] Cantalupo a Ciano, Rio de Janeiro, 12/08/1936 (DDI, s. VIII, vol. 4, doc. 720, p. 791).

[35] F. Savarino, *México e Italia*, *op. cit.*; Ciano a Attolico, Grandi, Marchetti e Mameli, Roma, 6/04/1937 (DDI, s. VIII, vol. 6, doc. 410, pp. 505-506); Marchetti a Ciano, Città del Messico (doc. 427, pp. 535-536). Le elezioni presidenziali argentine del 1937, in particolare, fecero temere la vittoria di un "Fronte Popolare", con la ovvia possibilità di un cambiamento della posizione internazionale del Paese; Ciano tenne d'occhio la situazione e valutò l'opportunità di influenzare le elezioni mediante la comunità italo-argentina: Ciano a Guariglia, Marchi, Mazzolini e Menzinger, Roma, 23/02/1937 (doc. 195, p. 247).

della politica di potenza italiana. Durante la guerra in Etiopia, non si era verificato né un appoggio veramente efficace degli emigrati, né una forte solidarietà "latina" o ideologica, neppure nei regimi dittatoriali simpatizzanti per il fascismo, anche se il sanzionismo era stato, tutto sommato, alquanto debole. Nei paesi con forti minoranze di colore come il Brasile, si era pure segnalata una solidarietà etno-razziale con l'Etiopia negra, contro l'Italia bianca.[36] La diffidenza verso l'imperialismo italiano si alimentava anche dei timori di una ripresa dell'espansionismo europeo, accompagnato dall'indebolimento del sistema internazionale incentrato sulla S. d. N.

Il discredito di questa per l'incapacità di difendere l'indipendenza di un suo stato membro (l'Etiopia lo era dal 1923), e per la successiva inazione nella Guerra civile spagnola, spingerà quindi gli stati dell'America Latina rafforzare il sistema panamericano. Nel dicembre 1936 si riuniva una Conferenza speciale a Buenos Aires per il "mantenimento della pace", che vide lo scontro di una linea argentina ancora favorevole a Ginevra ed all'Europa, ed una nordamericana tendente a recidere i legami atlantici in favore dell'unità continentale, e dove fu stabilito il principio della consultazione mutua in caso di minacce alla pace.[37] La linea nordamericana si rafforzerà sotto lo stimolo degli sviluppi della situazione internazionale nelle riunioni panamericane successive di Lima (1938), Panama (1939), e L'Avana (1940).[38] Lo sgretolamento progressivo dell'ordine mondiale, in sostanza, induceva i paesi americani ad allinearsi agli Stati Uniti considerati, a torto o a ragione, come un ombrello protettivo continentale di fronte ai pericoli provenienti dall'Europa o dall'Asia. L'Italia fascista, d'altro canto, cercava di attrarre la Spagna nazionalista nella propria orbita egemonica, e si spingeva ad un'alleanza sempre piú stretta con la Germania, rafforzando i legami strategici con il regime nazionalsocialista di Hitler maturati durante la Guerra civile spagnola.[39]

[36] Cantalupo a Mussolini, Rio de Janeiro, 24/08/1935 (DDI, s. VIII, vol. 1, doc. 802, p. 821).

[37] Appunto della DGAT (MAE) a Ciano, "Conferenza Panamericana", ottobre 1936 (DDI, s. VIII, vol. 5, doc. 326, pp. 361-364). La proposta a Ciano era quella di opporsi tanto alla tesi argentina quanto a quella nordamericana, puntando ancora sulla possibilità dell'unità latina con Roma. Si veda anche: Ciano a Lojacono, Roma, 26/04/1937 (DDI, s. VIII, vol. 6, doc. 515, pp. 649-654).

[38] Giorgio Roletto, "Il vero e reale consuntivo della Conferenza dell'Avana", *Geopolitica*, II, n. 8-9, agosto-settembre 1940, pp. 323-332.

[39] L'alleanza italo-tedesca suscitò forti diffidenze in America Latina non solo nell'opinione pubblica ma anche nelle comunità italiane di tutti i paesi. Un

Gli Stati Uniti potevano cosí dare slancio al panamericanismo con la giustificazione ideologica della difesa dell'indipendenza e della "democrazia" dei paesi dell'emisfero occidentale contro il "totalitarismo", sfruttando i timori latinoamericani "di ingerenze pericolose europee o asiatiche".[40] Ma perseguendo in realtà una strategia egemonica propria, cogliendo l'occasione storica per eliminare la concorrenza europea dal Continente americano e preparandosi "a diventare una Potenza mondiale e, ad ogni modo, la Potenza dominante nel Nuovo Mondo".[41]

Seguendo tale strategia, diffonderanno abilmente l'allarme per la presenza di "quinte colonne" di spie, propagandisti e sabotatori dell'Asse in America Latina, tema che diverrà una vera e propria ossessione della propaganda durante la guerra, cui non sfuggirà l'Italia fascista, nonostante la riconosciuta debolezza di questa nell'area.[42] Ad ogni buon conto gli Stati Uniti terranno sotto osservazione anche le attività ed influenze italiane, per la possibilità di destabilizzazione e rischio strategico che causerebbero rivolte, colpi di stato ed orientamenti politici "fascisti" nel Continente.

La risposta italiana a quest'offensiva nordamericana era una contro-propaganda volta a smascherare il neopanamericanismo in quanto riedizione del vecchio imperialismo *yankee* protestante ed anglosassone, fondato sulla dottrina Monroe, cioè "la codificazione del diritto del piú forte" e, sotto il manto democratico, mera espressione di interessi plutocratici ed oligarchici.[43] Oltre naturalmente a rafforzare

corollario di questa in particolare risultò sorprendente ed incomprensibile, la politica razziale inaugurata nel 1938 soprattutto in funzione antisemita. Il razzismo appariva dissonante sia rispetto al fascismo, sia rispetto al latinismo in quanto proposta interetnica rivolta a tutte le popolazioni di eredità culturale latina nel mondo. D'altro canto l'imperialismo italiano manifestato aggressivamente in Africa seminava dubbi in proposito, e induceva a diffidenza sulle motivazioni "etiche" e "sociali" che lo facevano diverso dagli imperialismi tradizionali europei (cfr. G. Sangiorgi, *op. cit.*, pp.147-185 e *passim*).

[40] Mario Da Silva, "Panamericanismo", *Critica Fascista*, XVI, n. 16, giugno 1938, pp.250-252.

[41] Tito Frate, "L'America Latina e la guerra" *Rassegna italiana politica, letteraria ed artistica*, gennaio 1941, pp. 4-7.

[42] La "quinta colonna", in realtà, era una "minaccia" concreta solo per parte della Germania, e secondariamente del Giappone, essendo largamente riconosciuta la debolezza dell'Italia e l'incapacità di questa di capitalizzare le possibilità offerte dalle comunità di emigrati e le simpatie dei movimenti parafascisti e dei regimi autoritari dell'area. Si veda, a questo proposito, G. H. Stuart, *Latin America and the United States*, pp. 75-88. Si veda anche l'amplio reportage del giornalista J. Gunther, *Inside Latin America*, pp. 16-33 e *passim*.

quelle proposte di unità culturale e solidarietà politica in funzione anti-*yankee* ed antibolscevica, già sostenute durante il trascorso di tutto il decennio. Dal 1937 in avanti si rafforzerà il tema della lotta al comunismo, compito facilitato –secondo Ciano– dalla comune eredità storica e culturale dei paesi del Continente, che li faceva suscettibili, quindi, non solo di "resistere alla propaganda rossa" ma anche di capire e, all'occorrenza, "applicare" il fascismo in quanto "fenomeno latino e Mediterraneo".[44] Il panlatinismo fu invece riclassificao in quanto motivo oramai secondario, subordinato non solo agli altri temi strategici, ma anche alla solida amicizia che si era stabilita tra la Spagna franchista ed il regime fascista italiano durante la Guerra civile.[45]

La guerra

Lo scoppio delle ostilità in Europa nel settembre 1939 suscitò eccitamento, preoccupazione e reazioni negative in tutta l'America Latina, non solo nei confronti dei paesi aggressori Germania ed URSS, ma anche verso l'Italia ancora non belligerante. Il 6 settembre il Ministro del Messico in Italia consegnava a Ciano una nota di Cárdenas che condannava energicamente le azioni belliche in corso, e dichiarava la neutralità del Paese.[46] Anche gli altri paesi latinoamericani, con toni piú pacati, si affrettarono a dichiararsi neutrali, ed in generale si attennero alle disposizioni panamericane accordate a Buenos Aires nel 1936 e a Lima nel 1938, in attesa della reazione degli Stati Uniti. Su iniziativa della Colombia si convocò d'urgenza una conferenza dei ministri degli esteri americani a Panama (dal 23 settembre al 3 ottobre), dove si presero accordi per assicurare la neutralità degli stati americani e la protezione del commercio internazionale, e dove gli Stati Uniti misero a segno "una nuova affermazione di pacifica supremazia" continentale.[47]

[43] G. Sangiorgi, *op. cit.*, pp.21-32. Si veda anche Luigi Villari, *Le aggressioni degli Stati Uniti nell'America Latina.*

[44] Ciano a Lojacono, Roma, 26/04/1937 (DDI, s. VIII, vol. 6, doc. 515, p. 652).

[45] La vittoria nazionalista nella Guerra civile portò ad attenuare la rivalità tra ispanismo e latinismo, nel nome della lotta comune contro "le pretese egemoniche degli anglosassoni": cfr. Erba, "Per una Spagna imperiale", *Critica Fascista*, XVII, n. 18, luglio 1939, pp.290-291. Dal 1937 in avanti, apparentemente, il latinismo fu subordinato all'ispanismo come arma realisticamente piú efficace per controbattere la penetrazione nordamericana nell'area.

[46] Maples Arce a Ciano, Roma, 6/09/1939 (DDI, s. IX, vol. 1, doc. 64, p. 37).

[47] Colonna a Ciano, Washington, 10/09/1939 (DDI, s. IX, vol. 1, doc. 136, pp. 83-84); Marchetti a Ciano, Città del Messico, 20/10/1939 (doc. 828, pp. 524-525. Si veda anche Borgianni a Ciano, Panamà, 9/10/1939 (doc. 675, pp. 419-426).

Nell'intervallo tra lo scoppio della guerra e l'entrata dell'Italia in questa nel giugno 1940, l'America Latina visse in un clima di speranza illusoria di un contenimento del conflitto, e d'attesa dell'eventuale entrata in guerra degli Stati Uniti. Il patto germano-sovietico e l'azione bellica congiunta di Hitler e Stalin, avevano seminato sconcerto e confusione un po' dovunque, e specialmente negli ambienti di sinistra, mentre si diffondeva un pessimismo generalizzato per la sorte dei paesi democratici e per l'assetto futuro del mondo. L'opinione pubblica, peraltro, dissociava l'Italia dalla guerra, imputando alla sola Germania (e all'URSS) la responsabilità per il conflitto in corso.[48]

In questa situazione ancora fluida, l'Italia cercava di sondare l'atteggiamento che avrebbero preso i vari paesi, avendo di mira soprattutto l'assicurazione del rifornimento di risorse strategiche e la tutela degli interessi italiani nell'area. Il Messico, il Brasile e l'Argentina costituivano in questo senso i paesi di maggior importanza, specialmente il primo che forniva all'Italia forti quantitativi di petrolio sin dal 1938 e per il "peso" che aveva in tutto il Continente.[49] Per il valore strategico dell'area, la condotta dei paesi latinoamericani susciterà, in generale, attenzioni, speranze e timori durante tutto il periodo della guerra.[50]

L'entrata in guerra dell'Italia nel giugno 1940 provocò disorientamento e preoccupazione in tutti i paesi, soprattutto per l'allargamento del conflitto europeo che questa significava. Le relazioni diplomatiche non furono compromesse, ma il blocco britannico di Gibilterra pose fine ai traffici commerciali diretti, ed impedí il rimpatrio di navi ed equipaggi bloccati nei porti latinoamericani, causando notevoli difficoltà economiche al Paese.

Da parte italiana si cercava soprattutto la neutralità, e quindi il mantenimento delle opportunità strategiche, in attesa degli esiti della guerra europea. L'America Latina d'alto canto non rientrava nelle mire espansioniste italiane, tutte concentrate nel Mediterraneo e in Africa, e resterà esclusa dal raggio d'azione delle operazioni militari

[48] Amado L. Cervo, *Le relazioni diplomatiche fra Italia e Brasile dal 1861 ad oggi*, p.154.

[49] Marchetti a Ciano, Città del Messico, 11/09/1939 (DDI, s. IX, vol. 1, doc. 158, pp. 97-100).

[50] Giulio Mele, "L'America Latina e la guerra 1939-41", *L'Ordine Corporativo*, 2-3, 1941, pp. 37-43; T. Frate, *op. cit.*, pp. 3-12; Folco Testena, "Sguardo sommario sulla situazione dell'America di lingua latina", *Civiltà Fascista*, agosto 1942, pp. 653-657 e dello stesso autore, "America Latina e conflagrazione mondiale", *Universalità Fascista*, gennaio 1942, pp. 80-84.

italiane per tutta la durata della guerra. Uno dei motivi d'interesse militare e strategico era lo spionaggio, facilitato nei paesi con forti minoranze italiane come il Brasile, anche se si trattava di un sistema notevolmente inferiore a quello tedesco.[51]

Nel 1940-1941, dietro la neutralità apparente e con il pretesto della "difesa emisferica", avanzava a passi accelerati la preparazione alla guerra in tutto il Continente, con la coordinazione nordamericana. Gli Stati Uniti, impegnati in uno "sfrenato riarmo", approfittavano chiaramente la situazione per "isolare il Continente americano", al creare una fitta rete di alleanze, accordi economici e militari in preparazione di un prossimo intervento nel conflitto.[52] Nel novembre 1940 erano corse voci che il Cile ed il Brasile stessero già negoziando la cessione di basi aeree e navali agli Stati Uniti.[53] L'Italia d'altro canto rivelò ben presto la sua scarsa capacità militare nel Mediterraneo, e nulla nell'Atlantico, non risultando essere un pericolo diretto per la sicurezza del Continente americano.

Sin dall'inizio della guerra la speranza italiana era che l'America Latina mantenesse almeno la sua neutralità iniziale, cosa che parve possibile sino alla metà del 1941, quando fu ancora prospettata la creazione di un fronte ABC (Argentina, Brasile, Cile).[54] Ma nonostante le resistenze soprattutto del Cile, il cedimento alla pres-sione di Washington per un allineamento panamericano era solo questione di tempo. Non ci si poteva fare eccessive illusioni, ed era ormai evidente il fallimento definitivo di quella "solidarietà latina" sostenuta assiduamente dall'Italia negli anni precedenti: "Non si può non lamentare che il Brasile, l'Argentina e l'Uruguay, campioni di quell'America meridionale che tanto si gloria del nome di Latina, si preparino a schierarsi contro Roma", scriverà con

[51] J. Bertonha, "O Brasil, os inmigrantes italianos e a política externa fascista", p. 120. Lo spionaggio italiano era comunque molto esagerato dalla stampa e dalla propaganda, e non se ne trova quasi traccia nella documentazione diplomatica (*ibidem* e, per il caso del Messico, F. Savarino, *México e Italia*).

[52] L. Villari, "La penetrazione degli Stati Uniti nell'America Latina", pp. 131-138; T. Frate, *op. cit.*, pp. 3-5.

[53] Sola a Ciano, Rio de Janeiro, 8/11/1940 (DDI, s. IX, vol. 6, doc. 64, p. 50).

[54] Boscarelli a Ciano, Buenos Aires, 13/09/1941 (DDI, s. IX, vol. 7, doc. 561, pp. 569-570). La sensazione generalizzata negli ambienti diplomatici era comunque di rassegnazione ad una entrata in guerra dell'America Latina al seguito degli Stati Uniti: cfr. T. Frate, *op. cit.* (Frate era, in realtà, Adriano Monaco, Capo dell'Ufficio Storico del MAE).

disappunto un alto funzionario del Ministero degli Esteri all'inizio del 1941.[55]

L'improvviso attacco giapponese a Pearl Harbour del 7 dicembre 1941 fece precipitare la situazione in favore della posizione statunitense e contro l'Asse. L'11 dicembre Mussolini dichiarò guerra agli Stati Uniti, azione spiegata da Ciano il giorno stesso in una circolare diramata alle rappresentanze di Brasile, Argentina, Cile e Perú, dove raccomandava il mantenimento di rapporti d'amicizia con i paesi latinoamericani in nome della solidarietà "latina" e "cattolica".[56] E poco dopo tentò di coinvolgere il Vaticano in uno sforzo disperato per mantenere l'America Latina fuori del conflitto.[57] L'abbandono immediato della neutralità da parte del Messico, della Colombia e dei paesi centroamericani e dei Caraibi su pressione statunitense, faceva tuttavia presagire un rapido peggioramento della situazione italiana nell'area.

La Conferenza dei ministri americani degli esteri tenutasi a Rio dal 15 al 28 gennaio 1942 concluse con una raccomandazione ad abbandonare la neutralità, e fu, infatti, l'occasione per successive rotture diplomatiche e dichiarazioni di guerra all'Asse nel trascorso dell'anno, tra cui quelle fondamentali del Messico (2 giugno) e del Brasile (22 agosto).[58] Ciano, che aveva temuto anche per la neutralità dell'Argentina e del Cile, espresse allora le sue preoccupazioni e la sua "tristezza" per la situazione in cui si veniva a trovare l'Italia e specialmente gli italiani emigrati;[59] anche l'ambasciatore a Buenos

[55] T. Frate, *op. cit.*, p. 12. Cfr. anche Aldo Bizzarri, "America 'Latina'?", *Critica Fascista*, XVIII, n. 22, settembre 1940, pp. 372-373.

[56] Ciano a Colonna, Roma, 11/12/1941 (DDI, s. IX, vol. 7, doc. 846, p. 864); Ciano a Boscarelli, Sola, De Rossi e Capanni, Roma, 11/12/1941 (doc. 848, pp. 864-865).

[57] Ciano a Boscarelli, Sola, De Rossi, Toni, Di Giura, Mariani, Capanni, Bonarelli, Scaduto Mendola, Roma, 29/12/1941 (DDI, s .IX, vol. 8, doc. 64, p. 69); e cfr. Attolico a Ciano, Roma, 20/12/1941 (doc. 49, pp. 42-43). Meno fiducia susciterà il progetto di Salazar di esercitare pressioni congiunte ispano-portoghesi per mantenere l'America Latina fuori dalla guerra, facendo leva sull'ispanismo: Lequio a Ciano, Madrid, 18/12/1941 (DDI, s. IX, vol. 8, doc. 41, pp. 35-36) e Lequio a Ciano, Madrid, 28/12/1941 (doc. 72, p. 68).

[58] Gli Stati Uniti avevano proposto l'obbligatorietà della rottura delle relazioni con l'Asse, ma la delegazione argentina era riuscita a far approvare una semplice "raccomandazione" in questo senso.

[59] Durante la Conferenza Ciano annotò nel suo Diario: "23 gennaio 1942. Le notizie da Rio sono contraddittorie circa le decisioni argentine e cilene: io temo che [...] anche quei paesi finiscano per schierarsi contro di noi. Mussolini

Aires, Guariglia, manifesterà la sua amarezza, pensando soprattutto alla comunità italiana in Brasile, che non era riuscita ad impedire l'entrata in guerra del Paese.[60]

L'allineamento del Messico agli Stati Uniti significava una solida garanzia alla frontiera Sud ed una fonte vicina di manodopera (*braceros*) e petrolio, mentre quello del Brasile significava rifornimento di prodotti strategici (gomma, legname, ferro, ecc.) e, soprattutto, una base militare in grado di minacciare le operazioni navali dell'Asse nell'Atlantico e quelle terrestri nel Continente africano.

Per salvare il salvabile, quello che si doveva fare ora era impedire il completamento di un fronte compatto latinoamericano contro l'Asse, evitando l'entrata in guerra di Cile ed Argentina.[61] L'abbandono della neutralità cilena avverrà, in effetti, solamente al principio del 1943, e quella argentina nel 1944, ed entrambi i paesi ormai sottoposti ad enormi pressioni nordamericane attenderanno sino al 1945 per la rispettiva dichiarazione di guerra. Gli interessi italiani in tredici dei diciannove stati che avevano dichiarato guerra o rotto le relazioni furono affidati alla Spagna, e nei restanti sei alla Svizzera. Al principio del 1943 l'Argentina, unica tra le 20 repubbliche latinoamericane che seguiva mantenendo normali relazioni diplomatiche, faceva balenare ancora qualche speranza in una situazione oramai disperata.[62] Ma era

ne è quasi contento. Io, confesso, ne sono molto spiacente [...] perché penso con tristezza al crollo delle tante posizioni che centoventi anni di nostre operose emigrazioni avevano parzialmente conquistato" (*op. cit.*, pp. 582-583). Piú tardi mantenne un filo di speranza per la decisione cilena della neutralità: "2 febbraio 1942. Ho visto per la prima volta l'ambasciatore del Cile. Non crede che il suo Governo arriverà mai alla rottura delle relazioni diplomatiche con l'Asse. Anche il nuovo presidente eletto Rios [...] terrà la stessa linea di condotta. Comunque l'Ambasciatore si adopererà per influire in tal senso, tanto piú ch'egli è profondamente infinto della sconfitta anglo-americana" (*ibidem*, p. 586).

[60] Guariglia, *op. cit.*, pp. 333-334. Le comunità italiane dovettero soffrire restrizioni organizzative (scioglimento di istituzioni italiane) ed economiche (confisca di beni), oltre alla vigilanza per motivi di sicurezza, ma non si verificarono internamenti e deportazioni, tranne nel caso del Messico dove alcune centinaia di italiani (nella quasi totalità marinai di dieci navi bloccate nei porti del Golfo) furono confinati in un'area di sorveglianza speciale (F. Savarino, *México e Italia*, *op. cit.*).

[61] Ciano a De Rossi e a Garbaccio, Roma, 6/09/1942 (DDI, s. IX, vol. 9, doc. 106, pp. 114-115).

[62] Garbaccio a Ciano, Buenos Aires, 28/10/1942 (DDI, s. IX, vol. 9, doc. 266, pp. 277-278) e Garbaccio a Ciano, Buenos Aires, 39/03/1943 (vol. 10, doc. 170, pp. 213-214).

già troppo tardi per l'Italia, essendo iniziata l'invasione del Paese da parte degli alleati il 9 luglio, seguita dalla caduta di Mussolini il 25 dello stesso mese.

La clamorosa notizia della scomparsa del regime fascista e del successivo armistizio e cambio d'alleanze dell'Italia, provocò reazioni immediate in America Latina. L'unica missione diplomatica italiana superstite, quella di Buenos Aires, si affrettò a dichiararsi leale alla monarchia ed al governo Badoglio, che da Brindisi, e poi da Salerno, comincerà ben presto a manifestare interesse per la ripresa dei contatti transatlantici.[63] Per parte loro, gli stati latinoamericani che avevano dichiarato la guerra o rotto le relazioni, in pratica tutti meno l'Argentina, iniziarono a muoversi per ristabilire relazioni diplomatiche, essendo l'Italia ormai dissociata dall'Asse e passata di fatto nel campo alleato prima della fine dell'anno.[64] Anche il governo argentino, d'altronde, lanciava un segnale di buona volontà riconoscendo la monarchia anziché la nuova Repubblica Sociale di Mussolini.[65]

Le comunità italiane, che già in precedenza avevano preso le distanze dal regime alleato della Germania, e dove si erano diffuse con gran rapidità le organizzazioni antifasciste, smisero ogni residua attività in favore del regime sconfitto con l'eccezione importante di quella italo-argentina dove il repentino cambio di governo aveva prodotto un "serio scisma" interno, con la persistenza di diffusi sentimenti profascisti.[66]

[63] Memorandum di Taylor a Badoglio, Brindisi, 19/10/1943 (DDI, s. X, vol. 1, doc. 56, pp. 67-68). La prima corrispondenza post-fascista tra il governo italiano e l'ambasciata a Buenos Aires avvenne nel settembre-ottobre 1943, tramite i canali diplomatici anglo-americani.

[64] A. Albonico, "La ripresa delle relazioni tra Italia e America Latina dopo il fascismo: i primi passi (1943-1945)", *Clio*, 1988, 3, pp. 435-453. Sulla poco studiata partecipazione dell'America Latina nella guerra, si veda, dellostesso autore, il citato *Italia y América*, pp. 174-176. Dopo i sondaggi iniziali, i 19 paesi latinoamericani senza relazioni con l'Italia firmarono un documento comune nell'ottobre 1944 per riprendere le relazioni diplomatiche interrotte. Sedici di questi si misero immediatamente in contatto con il governo italiano per tradurre in pratica la risoluzione, tuttavia per le difficoltà logistiche ed economiche l'insediamento delle missioni diplomatiche sarà completato solo nel 1945-46 (*ibidem*, p. 175). Un ruolo importante nella ripresa delle relazioni transcontinentali fu svolto dall'ambasciata d'Italia a Lisbona.

[65] Prunas a Garbaccio, Salerno 20/03/1944 (DDI, s. X, vol. 1, doc. 167, p. 202).

[66] Memorandum di Taylor a Badoglio, *ibidem*, p. 68. Si veda anche A. Albonico, "Italia y Argentina 1943-1955: política, emigración e información periodística", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe (EIAL)*,

Epilogo

Il bilancio di piú di un decennio d'impegno dell'Italia fascista per la conformazione di un "asse latino" a sostegno di una politica di potenza diretta ad assicurare lo "spazio vitale" del Paese, era senza dubbio desolante e fallimentare. Nel giro di tre anni dal fatidico giugno 1940, nonostante tutti gli sforzi diplomatici e politici compiuti, l'America Latina, alla prova dei fatti, era passata in blocco nel campo alleato, apportandovi ingenti risorse agricole, minerarie e manifatturiere, posizioni militari strategiche, legittimità internazionale all'alleanza e, nel caso del Brasile e del Messico, anche piccoli contingenti armati. La presenza di 25.000 soldati brasiliani, non pochi d'origine italiana, tra le truppe alleate combattenti in Italia nel 1944-45 contro il residuo stato repubblicano di Mussolini nel nord della penisola, era il segnale piú drammatico dell'insuccesso della geopolitica fascista italiana in America Latina.[67] Ciò che avrebbe portato ad una rapida –e permanente– ridefinizione della politica italiana verso il Continente, ormai fuori da ogni schema di natura egemonica ed imperialista.

Un'eredità del fascismo, paradossalmente, sarà tuttavia la nuova politica di "asse latino" perseguita dal governo italiano post-fascista per consolidarsi, guadagnando legittimità internazionale e l'appoggio morale e materiale delle repubbliche latine del Nuovo Continente durante gli anni difficili della guerra in Italia e del primo dopoguerra.[68]

vol. 3, 1, enero-junio 1992, in http://www.tau.ac.il/eial/III-1/albonico.htm. L'appoggio al fascismo nella piccola comunità italo-messicana sparí nelle aree urbane, ma persistette nel villaggio fascistizzato di Chipilo sino al 1945: F. Savarino, "The Sentinel of the Bravo", pp. 132-136.

[67] Sul corpo di spedizione brasiliano in Italia si veda F. D. McCann, "Brazil and World War II: The Forgotten Ally", *EIAL*, vol. 6, 2, julio-diciembre 1992, in http://www.tau.ac.il/eial/VI_2/mccann.htm. Le truppe brasiliane della FEB (*Força Expedicionária Brasileira*) - un totale di 25,334 uomini – sbarcare a Napoli nel luglio 1944 ed inviate a combattere sulla Linea Gotica sotto il comando statunitense, furono impegnate in aspri combattimenti contro truppe germaniche in Monte Castello e in Montese. Altri latinoamericani, per lo piú messicani, combatterono nelle file dell'esercito statunitense.

[68] Da Salerno, il Ministro degli Esteri Prunas farà sapere all'ambasciatore brasiliano a Lisbona, Neves da Fontoura, l'interesse italiano ad un appoggio del Brasile per la ripresa dei rapporti diplomatici tra Italia ed America Latina "in nome della comunità di razza, di lingua, di religione [... e] come lo stato sudamericano piú forte e responsabile di una politica umana, latina, cattolica": Salerno, 14/02/1944 (DDI, s.X, vol.1, doc. 139, pp. 175-176). Con un linguaggio quindi che denotava, come già segnalava Albonico, "una certa persistenza, in

E piú in generale, il richiamo retorico a Roma ed alla comune "Latinità" rimarrà come un motivo permanente nei rapporti tra l'Italia e l'America Latina sino ai giorni nostri.[69]

Bibliografia

ALBONICO, Aldo, "Immagine e destino delle comunità italiane in America Latina attraverso la stampa fascista degli anni trenta", *Studi Emigrazione*, XIX, 65, marzo 1982, pp. 41-51.

ALBONICO, Aldo, "La ripresa delle relazioni tra Italia e America Latina dopo il fascismo: i primi passi (1943-1945)", *Clio*, 1988, 3, pp. 435-453.

ALBONICO, Aldo, "Italia y Argentina 1943-1955: política, emigración e información periodística", *EIAL - Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 3, 1, enero-junio 1992 [in http://www.tau.ac.il/eial/III-1/albonico.htm].

ALBONICO, Aldo, *Italia y América*. Madrid, MAPFRE, 1994.

BERTONHA, Joâo Fábio, "O Brasil, os inmigrantes italianos e a política externa fascista, 1922-1943", *Revista Brasileira de Política Internacional*, 40, 2, 1997, pp.106-130.

BERTONHA, Joâo Fábio, "Emigrazione e politica estera: la 'diplomazia sovversiva' di Mussolini e la questione degli italiani all'estero, 1922-1945", *Altreitalie*, 23, luglio-dicembre 2001, pp. 39-61.

BIZZARRI, Aldo, "America 'Latina'?", *Critica Fascista*, XVIII, n. 22, settembre 1940, pp. 372-373.

BOSWORTH, Richard J. B., "Mito e linguaggio nella politica estera italiana", in R. J. B. BOSWORTH e Sergio ROMANO, a cura di, *La politica estera italiana, 1880-1985*. Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 35-67.

parte dei vertici della diplomazia italiana, di moduli, se non nazional-fascisti, certo accentuatamente nazionalistici" (A. Albonico, "La ripresa delle relazioni tra Italia e America Latina",, p. 446) ed anche, potremmo aggiungere, con motivazioni "strumentali" del tutto analoghe a quelle già attivate in precedenza per la campagna d'Etiopia (1935-37) e per la neutralità nella guerra (1939-43).

[69] Si veda, per esempio, il discorso di Carlo Azeglio Ciampi al Parlamento argentino del 15 marzo 2001, dove il Presidente italiano, invitando a "costruire un'alleanza di governi e di popoli", fa riferimento all'"appartenenza alla comune famiglia latina", affermando che "la Latinità non è né una razza né un'ideologia, ma un legame di Civiltà" [in http://www.esteri.it/archivi/arch_stampa/discorsi/dispres/dp150301.htm].

Briganti, Lucilla, "I rapporti tra Italia e Bolivia dall'epoca del primo 'socialismo militare' alla rottura delle relazioni diplomatiche (1936-1942)", *Africana. Rivista di Studi Extraeuropei,* 1998, pp. 71-96.

Bruti Liberati, Luigi, *Il Canada, l'Italia e il Fascismo.* Roma, Bonacci, 1984.

Cantalupo, Roberto, *Brasile Euro-americano.* Milano, ISPI, 1941.

Carlson, Fred A., *Geography of Latin America.* New York, Prentice Hall, 1943 (1936).

Cervo, Amado Luiz, *Le relazioni diplomatiche fra Italia e Brasile dal 1861 ad oggi.* Torino, Fondazione G. Agnelli, 1994.

Ciano, Galeazzo, *Diario 1937-1943.* Milano, Rizzoli, 1999 (1946).

Ciccarelli, Orazio, "Fascism and Politics in Peru under the Benavides Regime, 1933-1939", *Hispanic American Historical Review,* LXX, 3, 1990, pp.405-432.

"Conferenza Panamericana di Lima", *Annuario di Politica Internazionale, 1938,* pp. 505-510.

Da Silva, Mario, "Panamericanismo", *Critica Fascista,* XVI, n. 16, giugno 1938, pp.250-252.

Doria, Gino, *Storia dell'America Latina.* Milano, Hoepli, 1937.

El Conflicto Italo Etiópico. Resumen de la memoria italiana presentada a la Sociedad de las Naciones. Roma, Societ Editrice di "Novissima", 1935.

Erba, "Per una Spagna imperiale", *Critica Fascista,* XVII, n. 18, luglio 1939, pp.290-291.

Fanesi, Pietro Rinaldo, "Le interpretazioni storiografiche e politiche dell'America Latina nel periodo fascista", in Alberto Filippi, a cura di, *Ruggiero Romano. L'Italia, l'Europa, l'America.* Camerino, Università di Camerino, 1999, pp. 395-405.

Federzoni, Luigi, *Parole fasciste al Sud America.* Bologna, Zanichelli, 1938.

Frate, Tito, "L'America Latina e la guerra", *Rassegna italiana politica, letteraria ed artistica,* gennaio 1941, pp.3-12.

Gay, Vicente, *Madre Roma.* Barcellona, Bosch, 1935.

Gentile, Emilio, "L'emigrazione italiana in Argentina nella politica di espansione del nazionalismo e del fascismo", *Storia Contemporanea,* XVII, 3, giugno 1986, pp. 355-396.

Giardina, Andrea e A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlomagno a Mussolini.* Roma - Bari, Laterza, 2000.

Guariglia, Raffaele, *Ricordi 1922-1946.* Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1950.

Guizzardi, Gianni, "Nazionalismi e continentalismo", *Critica Fascista,* XIX, n. 21, settembre 1941, p. 329.

GUNTHER, John, *Inside Latin America*. New York - London, Harper & Brothers, 1941.

HARRIS, Brice Jr., *The United States and the Italo-Ethiopian Crisis*. Stanford, Stanford University Press, 1964.

HILLGRUBER, Andreas, *Storia della 2ª guerra mondiale. Obiettivi di guerra e strategia delle grandi potenze*. Roma - Bari, Laterza, 1995 (1982).

Italia y Abisinia. Roma, Società Editrice di "Novissima", 1935.

KNOX, MacGregor, "Il fascismo e la politica estera italiana", in R. J. B. BOSWORTH e Sergio ROMANO, a cura di, *La politica estera italiana, 1880-1985*. Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 287-330.

LEGIONARIUS, *Las razones por las cuales Italia levanta graves quejas contra Abisinia*. Roma, Casa Editorial "Ardita", 1935.

Lo que Ginevra no quiere ver, opuscolo multilingue. Roma, Società Editrice di "Novissima", 1935.

LUCONI, Stefano, "Una quinta colonna nell'urna: il regime e le elezioni presidenziali del 1940 negli Stati Uniti", in Michele ABBATE, a cura di, *L'Italia fascista tra Europa e Stati Uniti d'America*. Civita Castellana - Orte, CEFASS, 2002, pp. 39-52.

LUCONI, Stefano, *La "diplomazia parallela". Il regime fascista e la mobilitazione politica degli italo-americani*. Milano, Franco Angeli, 2000.

MANUELLI, Ernesto, *Panamericanismo economico*. Milano, Hoepli, 1940.

MARIÁTEGUI, José Carlos, *Lettere dall'Italia ed altri scritti*. Roma, Editori Riuniti, 1973.

MASSI, Ernesto, "L'ora della geopolitica", *Critica Fascista*, XVIII, n. 20, agosto 1940, pp. 334-336.

MASSI, Ernesto, "Aspetti geopolitici del Panamericanismo", *Geopolitica*, II, n. 8-9, agosto-settembre 1940, pp. 333-355.

MCCANN, Frank D., "Brazil and World War II: The Forgotten Ally. What did you do in the War, Zé Carioca?", *EIAL - Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 6, 2, julio-diciembre 1992 [in http://www.tau.ac.il/eial/VI_2/mccann.htm].

MELE, Giulio, "L'America Latina e la guerra 1939-41", *L'Ordine Corporativo*, 2-3, 1941.

MUGNAINI, Marco, "L'Italia e l'America Latina (1930-1936). Alcuni aspetti della politica estera fascista", *Storia delle Relazioni Internazionali*, a. II, 1, 1986, pp. 199-244.

NEWTON, Ronald C., "*Ducini, Prominenti, Antifascisti*: Italian Fascism and the Italo-Argentine Collectivity", *The Americas*, LI, 1, July 1994, pp. 41-66.

PICCARDI, Leopoldo, *Roosevelt e l'America Latina*. Roma, La Viva l'Italia, 1935.
PIERI, Piero, *L'America Latina dal 1900 al 1930*. Napoli, Tipomeccanica, 1934.
POR, Odon, *Il divenire panamericano*. Roma, Istituto Nazionale di Cultura Fascista, 1941.
POZZANI, Silvio, *Panamerica e spazio orientale asiatico. Due blocchi in formazione*. Milano, ISPI, 1940.
POZZANI, Silvio, "Continentalit o regionalit nell'America Latina", *Storia e Politica Internazionale*, 1, 1941, pp.39-47.
ROLETTO, Giorgio, "Il vero e reale consuntivo della Conferenza dell'Avana", *Geopolitica*, II, n. 8-9, agosto-settembre 1940, pp. 323-332.
SANGIORGI, Giorgio Maria, *Imperialismi in lotta nel mondo*. Milano, Bompiani, 1939.
SANTINON, Renzo, *I fasci italiani all'estero*. Roma, Settimo Sigillo, 1991.
SAVARINO, Franco, "Apuntes sobre el fascismo italiano en América Latina (1922-1940)", *Reflejos*, 9, 2000-2001, pp.100-110.
SAVARINO, Franco, "Ai confini della Latinità. Presenza del fascismo italiano in Messico (1922-1935)", *Africana. Rivista di Studi Extraeuropei*, 2001, pp.131-153.
SAVARINO, Franco, "The Sentinel of the Bravo: Italian Fascism in Mexico, 1922-35", in Gert SORENSEN e Robert MALLET, a cura di, *International Fascism*. London - Portland, Frank Cass, 2002, pp. 97-120.
SAVARINO, Franco, *México e Italia. Política y diplomacia en la época del Fascismo, 1922-1942*. México, SRE, 2003.
SOPRANO, Domenico, *Spazio vitale*. Milano, Corbaccio - Dall'Oglio, 1942.
SPYKMAN, Nicholas John, *America's Strategy in World Politics. The United States and the Balance of Power*. New York, Harcourt Brace & Co., 1942.
STUART, Graham H., *Latin America and the United States*. New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1955.
TESTENA, Folco, "Sguardo sommario sulla situazione dell'America di lingua latina", *Civiltà Fascista*, agosto 1942, pp. 653-657.
TESTENA, Folco, "America Latina e conflagrazione mondiale", *Universalità Fascista*, gennaio 1942, pp. 80-84.
TRENTO, Angelo, "Il Brasile, gli immigrati e il fenomeno fascista", in B. VANNI, a cura di, *La riscoperta delle Americhe. Lavoratori e*

sindacato nell'emigrazione italiana in America Latina, 1870-1970. Milano, Teti, 1994, pp. 250-264.

VANNI, Clementina, *Scuole e fasci all'estero*. Venezia, Stamperia Zanetti, 1934.

VILLA, Oreste, *L'America Latina, problema fascista*. Roma, Editrice "Nuova Europa", 1933.

VILLARI, Luigi, *Le aggressioni degli Stati Uniti nell'America Latina*. Roma, C. Colombo, 1941.

VILLARI, Luigi, "La penetrazione degli Stati Uniti nell'America Latina", *Nuova Antologia*, a. 76, fasc. 1668, settembre 1941, pp. 131-138.

VOLPE, Gioachino, "Le relazioni politiche, economiche e spirituali tra l'Italia e l'America Latina. Relazione generale del Prof. Gioacchino Volpe", in *Primo Convegno Nazionale per gli Studi di Politica Estera*. Milano, ISPI, 1936, pp. 1-19.

Xenofobia por decreto. Situación de los nacionales de los países del Eje en México 1941-1942

ÓSCAR MOLINA
Universidad Nacional Autónoma de México

El periodo de la Segunda Guerra Mundial representa el momento más incómodo de las relaciones de México en el ámbito internacional, ya que, por el curso de la guerra, nuestra nación se ve obligada a participar de manera activa al lado del bloque de los aliados, convirtiéndose en automático enemigo de los países del Eje: Alemania, Italia y Japón.

El enfrentamiento de México contra estas naciones se manifiesta principalmente en el interior de nuestro país, donde surge una situación de xenofobia decretada por el gobierno federal con la finalidad de resguardar la seguridad nacional.

Como es evidente, la xenofobia responde a procesos socioculturales que van más allá de una resolución gubernamental. ¿Qué es lo que sucede cuando se da la xenofobia "por decreto"? Dado que las relaciones con Italia, Alemania y Japón anteriores a la situación hostil eran buenas, es interesante ver el curso que toma una xenofobia forzada, pues así como nadie puede obligar a otra persona a amar, tampoco la pueden obligar a odiar.

Entre estas tres naciones, Italia destaca por ser una de las que más ha influido en el desarrollo cultural de México; es por ello que la reacción contra los italianos debió ser diferente de la vivida con alemanes y japoneses. En base a esto, la tesis que pretendo demostrar en este breve estudio es la siguiente: la comunidad italiana residente en México vivió un estado de persecución diferenciada de aquella que vivieron alemanes y japoneses. Dada la participación y relaciones socioculturales entre Italia y México, los italianos debieron ser los menos afectados.

Recorramos las relaciones que se dieron en este proceso.

Xenofobia y memoria histórica

Siguiendo la guía de Rina Ortiz Peralta quien nos dice que la actitud frente a los extranjeros está temporal e históricamente determinada,[1]

[1] *Vid.* Rina Ortiz Peralta, "Extranjeros en sedición en el México de los veinte".

es importante ver cuál era la situación con los nacionales de los países del Eje antes del conflicto. Es a partir de este conocimiento que podremos entender por qué los italianos fueron los menos afectados.

Los vínculos entre italianos y mexicanos han sido muy importantes a lo largo de la historia de nuestro país. Existe la presencia de italianos desde la época virreinal y los mexicanos compartimos con Italia muchas más cosas de las que pudiéramos compartir con Alemania y Japón; nuestro origen latino y la religión católica son de las más importantes.

En los albores del siglo xx inicia en Europa la época de grandes migraciones hacia América. Nos dice José Zilli: "Italia aportará uno de los mayores contingentes para los Estados Unidos, Argentina, Brasil, Uruguay, y en menor medida a México",[2] aunque ya antes se había dado la inmigración de varios grupos de italianos a Veracruz, Puebla y el Bajío.

Si bien la comunidad italiana era y es minoritaria en comparación con otros grupos de extranjeros como españoles o estadounidenses, su número y participación en la vida nacional era mayor que la alemana y la japonesa de aquel entonces. Los italianos participan en la economía, la educación y el arte, y su presencia es anterior a la de alemanes y japoneses, lo que les representa una ventaja al inicio del conflicto.

Así estaba la situación con estos tres grupos hacia el primero de septiembre de 1939, fecha en la que Alemania invade Polonia con lo que se declara el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

Los mexicanos en ese momento ven el conflicto como ajeno, por lo que los extranjeros no tenían ningún problema. La posición del gobierno de entonces, bajo la figura de Lázaro Cárdenas, fue la de mantener una posición neutral, acorde a la política internacional de nuestro país. Sin embargo, la Presidencia no deja de externar su reprobación por las acciones de los países fascistas.[3] Aunque esa "reprobación" se contradice en el terreno económico, como veremos a continuación.

Relaciones económicas

Entre los hechos que detonaron la declaración de guerra y con ello la xenofobia, sin duda el asunto petrolero fue de importancia capital.

[2] José Benigno Zilli Manica, *Los menos malos*, en www.zonal.net/italianosit/09_camp.htm.

[3] Guillermo Garcés Contreras, *México. Cincuenta años de política internacional*, pp. 51-54.

México decreta la expropiación petrolera el 18 de marzo de 1938. A partir de este decreto, surgen los problemas entre nuestra nación y Estados Unidos e Inglaterra. Ambos países inician un embargo y una campaña de desprestigio que afecta la venta de hidrocarburos. Esta situación obliga a México a vender su petróleo a Italia, Japón y Alemania, a pesar de que nuestro gobierno reprobaba las acciones de estos tres países.[4]

En 1939 México pide a los astilleros italianos Ansaldo en Génova la construcción de tres buques-cisterna para poder transportar y comercializar el combustible. Dichos buques no llegan al país, pues por el inicio de la guerra el gobierno italiano decide incautarlos.[5] México no sólo pierde los buques sino también las ventas que tenía con los países del Eje, lo que lo coloca en una situación vulnerable frente a Estados Unidos,[6] quien por todos los medios busca el apoyo de México.

Para el 1 de abril de 1941 se da la primera acción hostil de México hacia las naciones del Eje: con el pretexto de los actos de sabotaje llevados a cabo en varios países del continente durante los primeros meses del año por marinos de barcos beligerantes, se incautan nueve barcos italianos y tres alemanes surtos en Veracruz y Tampico.[7] La realidad es que México aprovecha la situación para hacerse de buques con los cuales transportar el petróleo. Ojo por ojo, incautación por incautación.

La incautación trae como consecuencia el establecimiento de la tripulación en nuestro país, lo cual trataremos más adelante.

A pesar de este hecho, México sigue declarando su neutralidad, por lo que el gobierno estadounidense intensifica su campaña en nuestro país para romper esta posición. El ataque aéreo y submarino a Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941 define la situación estadounidense quien declara la guerra a las naciones del Eje. Los norteamericanos buscan arrastrar a todos los países del continente a esta declaración. México sólo rompe relaciones diplomáticas con Italia, Alemania y Japón, pero se mantiene neutral, pues no había un hecho directo contra nuestra nación para que declarase la guerra.

[4] Blanca Torres, *Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952. México en la Segunda Guerra Mundial*, p. 14.

[5] Enrique Cárdenas de la Peña, *Gesta en el golfo. La Segunda Guerra Mundial y México*, pp. 22, 23.

[6] B. Torres, *op. cit.*, p. 14.

[7] *Vid. ibidem*, pp. 69-70, y E. Cárdenas de la Peña, *op. cit.*, p. 26.

Las relaciones económicas México-Estados Unidos mejoran a partir de 1942. La venta de petróleo se restablece y se dan arreglos con las compañías norteamericanas, lo cual causa la molestia de Alemania. Varios submarinos alemanes detienen a los mercantes mexicanos advirtiéndoles que "...en el caso de continuar el comercio de petróleo con los Estados Unidos podrían esperar graves consecuencias".[8]

Las consecuencias serían el hundimiento del *Potrero del Llano* y el *Faja de oro* en mayo de 1942. El pretexto estaba dado, ahora México podía declarar formalmente hostilidades.

Empresas y comercios de los países del Eje

Hemos hablado del caso de la economía en el ámbito internacional con el conflicto del petróleo, ahora trataremos los hechos económicos vinculados con los nacionales de los países del Eje en el interior de nuestro país.

Tanto italianos como alemanes y japoneses, mantenían empresas y comercios en el país antes del conflicto. El primer golpe a la economía de estas naciones en México viene por parte de Estados Unidos, quien el 18 de julio de 1941 proporciona a la prensa mexicana una "lista negra", en la que incluye a varias empresas que considera asociadas con los regímenes nazi-fascistas, las cuales, obviamente, son en su mayoría italianas, alemanas y japonesas, aunque también hay varias empresas españolas. Entre ellas se encuentran Agfa Photo, Carlo Erba y Lepori Luidi.[9] Con las listas en su poder, diferentes organismos sociales piden la nacionalización de los bienes señalados. Obviamente, la nacionalización sería un acto totalmente beligerante y no conveniente, pues estos negocios participaban de manera activa en la economía nacional.

La actitud del gobierno mexicano fue prudente: el licenciado Ezequiel Padilla, secretario de Relaciones Exteriores de aquel entonces anuncia que ninguna medida de incautación o de congelación sería considerada.[10] Esta posición cambia el siguiente año. Desde el inicio de 1942 se dan algunas incautaciones a bienes y negocios de los países del Eje. Ya con la declaración de Estado de Guerra en junio

[8] B. Torres, *op. cit.*, p. 81.

[9] La lista completa puede consultarse en *El Popular*, n. 1138, 19 de julio de 1941, primera plana e interiores.

[10] *El Popular*, n. 1142, 23 de julio de 1941, pp. 1, 3.

del mismo año, se expide la Ley de Propiedades y Negocios del enemigo, donde se anuncia que dichos bienes quedan bajo custodia de la nación.[11] No todos los negocios son incautados, algunos permanecen en activo, sólo vigilados. Para realizar viajes de negocios, los súbditos del Eje necesitaban permisos especiales del gobierno.[12]

Con las incautaciones no sólo los nacionales de los países del Eje se vieron afectados: es claro que los trabajadores mexicanos que laboraban con ellos también tuvieron problemas. El Comité Nacional de la C.T.M. declara que los intereses de empleados y trabajadores quedarían protegidos.[13] En la realidad, hubo trabajadores que se quedaron desempleados y en una situación vulnerable.

Si bien el giro de los acontecimientos obligaba a México a tomar una postura beligerante, la mayoría de la población no estaba de acuerdo con ello, por lo que el gobierno tuvo que hacer uso de todos los medios a su disposición para cambiar esta actitud; uno de los más usados fue la prensa.

La guerra en los medios o cómo acelerar el odio

Desde la entrada de Ávila Camacho a la presidencia en 1940, el gobierno fue consciente de que existía la posibilidad de que nuestro país se viera involucrado en la guerra al lado de los Estados Unidos. Viendo esta posibilidad, el gobierno intenta dirigir a la opinión pública a través de *El Popular* que en ese entonces era el periódico oficial del estado.

La primera manifestación de esta dirección de la opinión pública se da en abril de 1941, cuando se incautan los barcos alemanes e italianos. Los hechos se presentan como necesarios para la seguridad de nuestro país. La segunda manifestación es la relacionada con la publicación de la primera *Lista Negra* en el mes de julio. *El Popular* publica una segunda lista el 18 de octubre del mismo año, en la cual se hace una espectacular denuncia de cómo trabajaban los aliados del partido nazi en México. En realidad no hay agrupamiento alemán en México que no sea mencionado. Y no sólo se señalan a los alemanes. Desde sus páginas, *El Popular* se dedica a atacar las publicaciones independientes que puedan mostrar una situación contraria a la que el gobierno deseaba. Lombardo Toledano, el mismo día, de-

[11] E. Cárdenas de la Peña, *op. cit.*, p. 61.
[12] *Ibidem* y *El Popular*, n. 1464, 14 de junio de 1942, pp. 1, 5.
[13] *El Popular*, n. 1466, 16 de junio de 1942, p. 1.

nuncia los periódicos *La Prensa* y *Novedades* como fascistas. Una "prueba" de su fascismo era que estos diarios "atacaban" a los Estados Unidos. También acusa al Partido Acción Nacional.[14]

A raíz del hundimiento del *Potrero del Llano* y del *Faja de Oro* el 13 y 20 de mayo de 1942 respectivamente, la actuación de los medios se intensifica, es ahora cuando hay que convencer a la población de que la guerra es necesaria. *El Popular* y *El Universal* se alinean con los intereses del gobierno; publican encabezados haciendo palpable la necesidad de la declaración de guerra. *El Universal* señala que es un submarino italiano el responsable del hundimiento del *Potrero del Llano*,[15] quizá con la intención de montar reflectores sobre la comunidad italiana que hasta ese momento no había sido muy señalada. Sobre el hundimiento del Potrero del Llano hay muchas preguntas pues las versiones señalan como posibles responsables a los alemanes, los italianos e incluso a los estadounidenses. Hay motivos para pensar que hayan sido los alemanes, pero también hay motivos para culpar a los estadounidenses. A los italianos los excluiría pues no hay señalamientos que los acusen más que este encabezado.

En los albores de la declaración del Estado de Guerra, la situación que se vive en México es contradictoria: por un lado hay indignación por el hundimiento de las naves, pero por el otro se sospecha de los Estados Unidos. Incluso en los cines, cuando aparecían en los noticiarios las fuerzas aéreas nazis, se escuchaba el aplauso de los que eran calificados como "malos mexicanos".[16]

Con estas versiones encontradas, la libertad no era conveniente a los intereses del gobierno mexicano que estaba por declarar la guerra. Una de las primeras medidas tomadas a raíz de la declaración fue la suspensión de las libertades de expresión oral y escrita, con lo cual la prensa se tuvo que plegar a la nueva situación.[17] El gobierno anuncia que se castigarían a todos los alarmistas y propagadores de falsos rumores, incluso se acusa a los extranjeros refugiados de ser los culpables de "sembrar la desconfianza y temor en el ánimo público".[18]

La prensa no sólo es usada por el gobierno mexicano; los extranjeros, dentro de sus posibilidades tratan de hacerse oír por este mismo medio. Italianos y alemanes, aprovechando la influencia cultu-

[14] *El Popular*, n. 1228, 18 de octubre de 1941, primera sección, p. 1.
[15] *El Universal*, n. 9277, 19 de mayo de 1942, primera plana.
[16] *Idem*.
[17] B. Torres, *op. cit.*, p. 96.
[18] *El Universal*, n. 9,284, 26 de mayo de 1942, primera plana.

ral que tenían en nuestro país, realizan diferentes actos con el fin de mostrarse antinazifascistas. Durante todo junio de 1942 tenemos referencias de las actividades de los movimientos Alemania Libre y Alianza Internacional Giuseppe Garibaldi en los periódicos, hasta que a raíz de los hundimientos ocurridos a finales de este mismo mes, se clausuran sus centros de reunión.

Ésta era la situación en la prensa; ahora pasamos a examinar algunas reacciones de la población civil.

La situación nacional

Con la declaración de Estado de Guerra y haciendo caso de "organizar la defensa", en todo el país se forman comités antinazifascistas, (varios de ellos encabezados por el P.R.M. partido en el poder), quienes tenían la misión de combatir a los enemigos internos; también exigían la expropiación de los bienes de los nazifascistas extranjeros y sus agentes nacionales.

En contraste, hubo individuos que no apoyaron del todo las decisiones del gobierno y se manifestaron en contra de ellas. También hubo mexicanos que buscaron ayudar a los extranjeros a evitar los embargos. Algunos de ellos fueron acusados de ser "presta-nombres".[19] Desafortunadamente, tampoco faltaron los "vivos" que aprovecharon la situación de los países del Eje. Algunos alemanes sufren protestas e incluso saqueos y lapidación a sus domicilios y negocios.[20]

La situación de los extranjeros. Los campos de concentración en México[21]

El porqué de la concentración

Partamos de un primer hecho: los extranjeros pueden ser de dos tipos: visitantes o residentes; las consideraciones y tratos que reciban

[19] *El Popular*, n. 1459, 8 de junio de 1942, pp. 1, 7.

[20] E. Cárdenas de la Peña, *op. cit.*, p. 39.

[21] Al escuchar el término "campos de concentración", nuestra mente suele transportarse al horror nazi. Pensar en un campo de concentración en México durante la Segunda Guerra Mundial puede ser morboso y llevarnos a fantasear; pero hay que hacer un alto y olvidarnos de los estereotipos. Los campos de concentración en México no tienen mucho que ver con sus similares en Europa

cada uno son diferentes,[22] y está claro que los visitantes no representan un problema porque en algún momento salen, suelen ser turistas, estudiantes u hombres de negocios que están de paso. En cambio, los residentes son vistos con distintos ojos: los parámetros para juzgarlos tienen que ver con las razones por las que se mudan. Durante la época que nos ocupa, nuestro país tenía dos tipos de residentes: los que habían decidido establecerse, ya fuera porque así conviniera a sus intereses o necesidades, y aquellos que se vieron obligados a varar en México.

Como parte de las acciones de incautación de doce barcos italianos y alemanes en 1941, el gobierno tuvo la necesidad de crear el marco legal para la permanencia de la tripulación de dichos barcos. Los marinos se establecieron principalmente en Tampico y Veracruz, recibieron las indemnizaciones que la situación permitía y se les dio carta abierta para trabajar en el país mientras no existieran las condiciones para ser repatriados.[23] Pero cuando ocurre el ataque japonés a Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941 comienzan las hostilidades contra japoneses, alemanes e italianos en todo el continente.

En una entrevista realizada por Blanca Torres al licenciado Alemán, secretario de Gobernación en aquel año, éste comenta lo siguiente:

> Yo estaba en Estados Unidos –por razones familiares– cuando la guerra se inició; me entrevisté con Summer Welles, subsecretario de Estado, quien me dijo los destrozos que habían causado los japoneses en la flota del Pacífico. Temían una invasión en Baja California y que los japoneses actuaran desde México. Le contesté que no era posible esto último ya que habíamos iniciado una política de concentración –esto no era cierto, aunque de inmediato di esta orden por teléfono.[24]

La concentración se hacía necesaria por cuestiones no sólo de seguridad nacional sino internacional, aunque existía un problema: México no había declarado la guerra, por lo que una reclusión sería ilegal en ese momento. Por esta razón, la primera concentración

durante el mismo periodo. Para que conozcamos las realidades de los campos de concentración mexicanos hay que destruir esta imagen.

[22] *Vid.* R. Ortiz Peralta, *op. cit.*

[23] Decreto dando instrucciones para la permanencia den el país de los tripulantes de los barcos incautados, *Diario Oficial*, 18 de octubre de 1941.

[24] B. Torres, *op. cit.*, p. 80.

consiste en retirar de las costas y de la zona fronteriza a los italianos, japoneses y alemanes; y de paso, se encarcela a aquellos que eran considerados peligrosos. Esta primera concentración va en detrimento de los japoneses que habían establecido sus negocios en la zona fronteriza.[25]

Esta concentración en el interior de la República –que de principio no es muy hostil, pues permite a los concentrados estar en "libertad"–, cambia radicalmente al darse el hundimiento de los barcos mexicanos en mayo de 1942. Ahora sí se crean campos de concentración. Era necesario mantener a los extranjeros recluidos y vigilados, sobre todo a partir de la declaración del Estado de Guerra que se da el 3 de junio.

Las primeras víctimas de esta reclusión fueron los marinos de los barcos incautados el año anterior; italianos y alemanes fueron trasladados de Tampico y Veracruz al campo establecido en Perote, Veracruz. Varios de ellos ya estaban casados con mexicanas y tenían hijos,[26] aunque esto no fue motivo para evitar su reclusión.

El segundo grupo que sufrió la concentración fue el de los nacionales de los países del Eje llegados a México a partir de 1939; también se decreta la suspensión de las cartas de naturalización obtenidas en esas fechas.[27]

Los japoneses, por ser los más "nuevos" entre los extranjeros señalados, fueron los más afectados. Los nipones son concentrados en un campo creado en Temixco, Morelos[28] o en el rancho "El Batán" propiedad de la empresa Matsumoto.[29] Varios japoneses, comerciantes de tiendas de abarrotes en los estados de Veracruz y Chiapas, iniciaron la venta de sus negocios esperando ser concentrados.[30]

Y yo, ¿por qué?

Esta fue la pregunta que debieron hacerse varios italianos, japoneses y alemanes que fueron llamados para ser recluidos. Las medidas para la concentración eran muy claras, sólo serían objeto de la misma los que hubiesen llegado después de 1939 y quienes representaran un

[25] Proyecto internacional de investigación Nikkei, *Cronología de la emigración japonesa a México.*

[26] *El Universal*, n. 9287, 29 de mayo de 1942, primera plana.

[27] E. Cárdenas de la Peña, *op. cit.*, pp. 269-271.

[28] Proyecto internacional de investigación Nikkei.

[29] *Excelsior*, n. 9174, 3 de junio de 1942, p. 1.

[30] *Excelsior*, n. 9182, 11 de junio de 1942, p. 1.

peligro para la seguridad nacional; los demás extranjeros podrían realizar su vida "normal" aunque de forma vigilada.

A partir de la declaración del Estado de Guerra se inicia un nuevo censo de extranjeros, descrito por *Excelsior* como "cortés padrón".[31] Era necesario tener bien ubicados a todos los nacionales de los países del Eje. Varios de ellos imponen amparos porque se les pide concentrarse siendo que estaban naturalizados mexicanos desde antes de 1939. Por todas las vías legales los italianos, japoneses y alemanes tratan de llevar la nueva situación xenofóbica lo mejor posible y evitar la concentración.[32]

La situación fue controlada por el gobierno teniendo como pretexto el hundimiento de otros dos barcos: el 28 de junio se anuncia el hundimiento del *Chiapas* y el *Tuxpan* frente a las costas de Tecolutla, Veracruz. A partir de esta fecha, se ordena el arraigo a todos los súbditos de los países del Eje y los permisos de viaje son revocados.[33] Los extranjeros involucrados en instituciones gubernamentales pierden su empleo.

En este caso tenemos al italiano Leone Olper, que se desempeñaba como profesor de Medicina en el Instituto Politécnico Nacional. Su situación fue muy peculiar y demuestra que esta "xenofobia gubernamental" no era del todo efectiva: sus estudiantes se manifestaron contra su cese hasta conseguir que fuera restituido en su cargo.[34]

Situación en los campos

Todos los extranjeros trataban de evitar la reclusión en los campos de concentración. Nos preguntamos si realmente se estaba tan mal. Evidentemente la pérdida de la libertad es de por sí una cuestión que arremete contra la integridad humana, sin embargo, el trato que se les daba a los extranjeros no era malo, y no tenía por qué serlo: era una concentración preventiva y no correctiva. Incluso se llega a mencionar que los reclusos gozan de privilegios, y que en los campos se toleran juegos prohibidos por las leyes mexicanas.[35] Además, las continuas fugas hablan de la poca seguridad que mantenían los custodios, e incluso algunos señalan que son ellos mismos quienes ayudan a

[31] *Excelsior*, n. 9174, 3 de junio de 1942, segunda sección, p. 1.

[32] Como el amparo interpuesto por Kindo Koe, quien radicaba en Tuxtepec, Oaxaca. *Excelsior*, n. 9185, 14 de junio de 1942, p. 12.

[33] *El Universal*, n. 9201, 30 de junio de 1942, p. 1.

[34] Carta de Leone Olper al embajador Raffaele Marras, Ciudad de México, 1 de febrero de 1976, Archivo del Istituto Italiano di Cultura.

[35] *El Popular*, n. 1469, 19 de junio de 1942, p. 3.

escapar a los extranjeros. Por ejemplo: el 17 de junio de 1942 es capturado en la Huasteca Veracruzana un marinero italiano: Domenico Lamastre, miembro de la tripulación *Lucifero*, barco italiano que después de ser incautado por nuestro gobierno llevó el nombre de *Potrero del Llano*. Lamastre había escapado ayudado por los custodios e intentaba establecerse como agricultor.[36]

La cárcel de la apariencia

Los concentrados no fueron únicamente los que se encontraban encerrados en los campos: hubo otro tipo de concentrados, los que estaban encerrados en su propia apariencia.

Hay muchos factores que pueden llevar a actitudes discriminatorias. En nuestro estudio, es la nacionalidad la causa de discriminación. En la nacionalidad son varias las causas que ocasionan mayor o menor rechazo: la memoria histórica, la lengua, las costumbres; pero, sobre todo, la apariencia. La vista es la puerta de entrada para desencadenar muchos de nuestros complejos y odios. En nuestro proceso xenofóbico la cuestión física no podía pasar desapercibida.

Gracias al proceso de mestizaje en México, hay extranjeros que pueden mimetizarse con el medio, unos de ellos son los italianos (no todos, claro está). Japoneses y alemanes son más notorios, y sus características físicas los convirtieron en seres vulnerables durante esta etapa de la historia de nuestro país. Su cuerpo fue como una cárcel, como un escaparate para ser señalados. Y fueron objeto de este señalamiento no sólo los que eran, sino también los que parecían.

Epílogo

Tras la caída de Mussolini el 25 de julio de 1943, la situación con los italianos comienza a ablandarse, pues éstos ya no representaban una amenaza; aunque fue sólo hasta el 27 de abril de 1944 cuando quedan sin efecto las restricciones de las que eran sujetos.[37] Algunos italianos que vivieron el estado de concentración se quedaron, y varios de ellos ya tenían familia con mexicanas; otros prefieren

[36] *El Popular*, n. 1467, 17 de junio de 1942, p. 3.
[37] E. Cárdenas de la Peña, *op. cit.* p. 105.

repatriarse. Tenemos el caso de Sebastiano Naldi Poli, napolitano oficial de la marina mercantil italiana, quien después de ser liberado se establece en el norte del país y junto a Mario Ricci abre el restaurante *Il Giardino d'Italia*.

Los alemanes y japoneses tuvieron que esperar un año más. Es de hecho hasta 1945 cuando quedan en libertad, después de declararse el fin de la guerra. Su situación es la misma que la de los italianos: algunos se quedan, otros prefieren irse.

Finalmente todos, mexicanos y extranjeros, vuelven a recuperar la libertad, libertad de amar y odiar a quien se les dé la gana, no a quien el gobierno les indique. Ejerzamos esa libertad. Sólo siendo libres nosotros mismos podremos entender la libertad de los demás.

Lo que es claro es que son los gobiernos de los países, pero no los ciudadanos, los que se declaran la guerra. El odio por decreto no funciona, aunque a la larga causa daño a quienes menos involucrados están. Desgraciadamente, la xenofobia por decreto sigue cobrando víctimas alrededor del mundo.

Bibliografía

CÁRDENAS DE LA PE ÑA, Enrique, *Gesta en el golfo. La Segunda Guerra Mundial y México*. México, Primicias, 1966.

El Popular, una Tribuna del Pueblo, no una Empresa Mercantil, México.

El Universal, el Gran Diario de México, México.

Excelsior, El Periódico de la Vida Nacional, México.

GARCÉS CONTRERAS, Guillermo, *México: Cincuenta a os de política internacional*, prólogo Manuel Osante López. México, Instituto de Capacitación Política, 1982.

OLPER , Leone, Carta al embajador Raffaele Marras, Ciudad de México, 1 de febrero de 1976, Archivo del Istituto Italiano di Cultura.

ORTIZ PERALTA, Rina, "Extranjeros en sedición en el México de los veinte", en Karla HERNÁNDEZ ORDO EZ, *Odio y/o simpatía a los extranjeros en la historia de México*, Coloquio en la Dirección de Estudios Históricos del INAH, 7 de noviembre de 2001 [fecha de consulta: febrero de 2003 en www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarios/nov/091101/salazar.htm].

Proyecto Internacional de investigación Nikkei, *Cronología de la emigración japonesa a México* [fecha de consulta: febrero de 2003, en www.janm.org/inrp/spanish/time_mexico_sp.htm].

Torres, Blanca, *Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952. México en la Segunda Guerra Mundial*, Tomo 19, México, El Colegio de México, 1979.

Zilli Manica, José Benigno, *Los menos malos* [fecha de consulta: febrero de 2003, en www.zonal.net/italianosit/09_camp.htm#].

Tra la febbre dell'oro ed il filo della spada: *Messico* di Emilio Cecchi*

ENZO SEGRE
Universidad Autónoma Metropolitana

Al rientro negli Stati Uniti dopo il suo viaggio in Messico, Emilio Cecchi fu disturbato da un incidente che lo fece riflettere: "Jamás he visto más ciego desprecio por la persona concreta y mayor respeto por el individuo en abstracto".[1] Le guardie di frontiera avevano visto dal passaporto che Cecchi era stato, poco prima, negli Stati Uniti per qualche mese in qualitá di professore visitante a Berkeley nel 1930, ricevendo onorari dall'Università mentre il suo permesso non lo autorizzava a lavorare e, meno, a percepire denaro.

Sorse cosí un problema senza maggiori conseguenze, ma tuttavia fastidioso: Cecchi dovette sottomettersi ad un interrogatorio di fronte a tre ufficiali di polizia. Questo episodio lo fece riflettere:

*Quando uscí l'edizione in spagnolo di *Messico* ne feci una recensione per il supplemento cuturale *Semanal* de *La Jornada*. Solo dopo molto tempo ebbi tra le mie mani la versione originale in italiano. Il mio Cecchi, per lo meno di questo libro, è in spagnolo. Non sono un critico letterario, sono un antropologo che si è occupato di contatti tra culture diverse, ed in alcuni miei lavori ho interpretato questi contatti come amplissimi giochi di traduzioni di una cultura nell'altra, reciprocamente. Ogni traduzione, si sa, è un tradimento, perché alle ragioni di Roland Barthes circa codici linguistici e codici translinguistici, si aggiungono quelle antropologiche: nessuno può andare oltre la propria cultura ed ad essa riporta quanto gli accade e ciò naturalmente provoca una distorsione nell'interpretazione di ciò con cui veniamo a contatto. È il caso di questo *México*. Si tratta di un viaggiatore che col suo bagaglio culturale italiano, marcatamente fiorentino, con un certa sistematicità interpreta le esperieze americane con cui si imbatte col suo universo culturale già vissuto; e il vecchio condiziona la novità.Questo processo dipende dalla cultura di origine: si potrebbe dire che il ri-conoscimento precede il conoscimento vero, e, involucra emozioni. *México* è una traduzione (ben fatta da Stella Mastrangelo) tradimento di *Messico*, un tipo particolare di contatto di culture. E chi scrive è il prodotto di processi di acculturazione e sincretismo culturale e con questi si trova a casa.

[1] Emilio Cecchi, *México*, p. 190; tutte citazioni sono prese dall'edizione del Fondo de Cultura Económica, 1989, nella traduzione di Stella Mastrangelo.

> Pensaba en nuestros viejos emigrantes, enfrentados a la más antojadiza de las legislaciones. Y pensaba en México, áspero y frenético, donde había pasado días tan libres y tan serenos. Donde puede tocarle a uno, de rebote, una bala en el trasero, pero nunca llegan reclamaciones ni molestias; uno puede desaparecer como un pez en el mar, y jamás se sabrá nada de él, bienaventurado. Pensaba en las miseras vendedoras, sentadas como diosas sobre los tronos subterráneos de las minas de oro y de plata. Y cuando, en el tren para San Francisco, el mozo negro de chaqueta nívea, haciendo sonar su cajita dorada, me advirtió que era la hora del almuerzo, comparé con los fieros lobos mexicanos al perro de lustroso collar y cuello pelado. Pero entendámonos: fue una comparación puramente académica. No se es un hombre respectable para nada. (p. 191)

Dunque questo *Messico* di Emilio Cecchi pubblicato dall'editore Vallecchi nel 1932 è il diario di bordo di un viaggio attraverso California, Arizona, Nuovo Messico, Texas, infine Messico e del succesivo ritorno negli Sati Uniti. Viene presentato dall'autore come fosse una raccolta di osservazioni etnografiche, la fenomenologia di un lungo soggiorno con note impressionistiche. Certamente è stato cosí, però sono necessarie alcune considerazioni.

L'etnografia richiede di una precedente preparazione ed informazione, per non dire anche di un pizzico di malizia per selezionare fatti e cose, senza le quali non emerge la visione complessiva (che è già una prima interpretazione) dell'oggetto di studio. Senza questi requisiti una descrizione etnografica rischia di essere solo una lista a caso di luoghi e persone, poco piú di una lista della spesa.

Cecchi vuole farci credere che ignora la storia dei luoghi visitati. Ma non è cosí: ha letto molto di piú attorno ad essi di quel che dice. A fin di bene letterario, ci inganna. Il suo viaggio non lascia quasi nulla al caso, all'azardo: ha dietro di sé scelte, ipotesi e verifiche, è insomma una ricerca o, se si vuole, la ricerca di una esperienza desiderata.

Con trasparenza di luce fiorentina di maggio appare chiaro che questo viaggio è stato studiato in tutti i dettagli guardando i poggi toscani dove poi ha redatto la versione definitiva del giornale di bordo per mandarlo alle stampe. Per queste attenzioni, condizione della qualità del libro, dobbiamo essere grati a Cecchi e perdonare l'inganno.

Per i lettori messicani è forse necessario ricordare alcuni tratti storici dell'epoca. Sono gli anni in cui Mussolini e la sua Italia

fascista godono di maggior stabilità politica e prestigio internazionale: nel 1932 si pubblica la lunga intervista al Duce dello storico liberale tedesco Emil Ludwig. Un'intervista esemplare che fa il punto della situazione politica italiana. Ludwig era stato il biografo di grandi personaggi del passato ed ora realizzava interviste a politici spettacolari del suo tempo. Era uscita da poco quella realizzata con Stalin. Malgrado le distanze ideologiche, si intuisce che a misura che si svolgono gli incontri si vanno stabilendo com-prensione e considerazione tra Mussolini e Ludwig nel decennale della marcia su Roma che aveva sconfitto il movimento socialista e portato al potere il futuro dittatore, fondatore di una pretesa *pax romana* fascista.

Dall'altra parte, Emilio Cecchi ha dedicato due opere all'America: questo *Messico* del 1932 ed *America amara* del 1938. Tra di esse vi sono forti differenze di simpatia ed interpretazione: gli Stati Uniti, come appaiono in *Messico*, sono caratterizzati dalla loro anima sempre alla ricerca di denaro in differenti realtà, realtà che vanno dagli ambienti cinematografici di Hollywood ai *gangsters* del Proibizionismo, fino ai minatori della febbre dell'oro. Questi Stati Uniti sono visti perfino con ammirazione malgrado il sorrisetto un poco arrogante di Cecchi per la loro gioventú: la ricerca dell'oro infine era alimentata dall'etica del lavoro e del coraggio: dietro l'oro c'era il sudore redentore. *America amara* vede un cambio di prospettiva e di giudizio dove balza in prima linea la critica ad una societá materialista basata su valori da lui considerati alienanti.

È il 1938. La *pax romana* fascista non c'è piú (né c'era mai stata): ci sono in cambio i fallimenti delle avventure coloniali in Africa, la guerra civile in Spagna, la campagna antisemita, l'allontanamento da Francia ed Inghilterra e l'abbraccio sempre piú stretto e mortale con la Germania nazista.

Intendiamoci bene. Cecchi non è mai stato propriamente fascista, anche se collaborò col regime e perfino fu il primo direttore dell'istituto cinematografico di stato Lux, fondato da Mussolini nel 1934. Era di gusti e sentimenti troppo aristocratici per essere fascista, ma certamente era, per la sua profonda formazione culturale, un conservatore, anche se aperto all'innovazione, cominciando dal cinema.

Emilio Cecchi soffriva di un complesso di superiorità toscano anche se temperato da una certa autoironia. Non era un "maledetto toscano", perché non apprezzava per niente il maledettismo a causa del piú o meno evidente populismo rivoltoso implicito in esso. Del

resto, sul piano della sua vita personale, e non letteraria, non piaceva neppure a Curzio Malaparte. Era un borghese coltissimo, raffinato fin quasi al dandismo, ma sempre col senso della misura e della realtà. Infine si era alimentato del meglio della cultura fiorentina e toscana e ne era intimamente orgoglioso. Da questa posizione aveva appreso ed interpretato molte altre culture, cominciando da quella anglosassone. Certamente non era un provinciale.

Proprio questo etnocentrismo fiorentino, che a volte infastidisce, è la strategia di osservazione di Cecchi in viaggio. Nessun relativismo culturale: questa è la sua forza. Le diverse società che incontra, le culture altre, sono viste e valutate da Cecchi con occhi aperti come quelli di Guicciardini o di Machiavelli. Non a caso era un contemporaneo di Prezzolini e veniva dall'esperienza della *Ronda.*

Alberto Cecchi soffriva –o meglio gioiva– di due disincanti. Il secondo è quello weberiano, il disincanto della modernità, ma il primo disincanto è di natura rinascimentale, rimette all'antico disprezzo fiorentino per l 'íllusione ed ancor piú per gli illusi. Quest'ultimo disincanto, nutrito di un etnocentrismo inossidabile, quasi arrogante di fronte all' "Altro", lo utilizza tanto per analizzare e descrivere i luoghi che visita degli Stati Uniti come quelli di Messico.

Si sa che Cecchi era uno specialista di letteratura angloamericana. Credo che l'empirismo e il senso della concretezza inglese li sentisse vicini allo spirito toscano, e, ne percepisse delle affinitá. Ma in queste pagine di *Messico* si sentono anche echi novecenteschi: Stevenson, Conrad, Kipling, Hemingway e Lawrence. È un anglista della stoffa di Merchiorri, di Praz. Questa sua sensibilità lo fa precedere quella generazione di scrittori che dell'americanismo hanno fatto una bandiera estetica ed etica, come Vittorini e Pavese, anche se politicamente erano vicini al movimento operaio, e questo mi sembra specialmente significativo.

Una delle critiche che molti intellettuali italiani fecero al fascismo fu la sua chiusura provinciale alle grandi correnti di pensiero della sua epoca: la letteratura americana divenne uno strumento di modernizzazione, di sprovincializzazione; una ideologia aperta, letterariamente ed esistenzialmente, alla societá, alla vita. È questo un altro motivo che fa di Cecchi una personalità sostanzialmente estranea al nazionalismo fascista.

Sullo sfondo di questo viaggio vi sono le passioni politiche ed i miti della prima metá del xx secolo: le politiche di potenza dei diversi stati-nazione ed i nuovi strumenti tecnologici, l'industrializzazione,

le acciaierie, il cinema, le democrazie occidentali, il fascismo ed il comunismo e, per dirla con De Martino, l'irruzione delle masse subalterne e dei popoli colonizzati nella Storia.

Dopo il suo soggiorno a Berkeley, Cecchi si dirige ad Hollywood proprio nel momento cruciale in cui il cinema si stava trasformando da muto in sonoro. Lo attraggono, tra l'altro, specialmente due grandi divi: Gloria Swanson e Buster Keaton. Ma prima di realizzare questo incontro magico, decide di visitare qualche villaggio abbandonato del tempo della febbre dell'oro.

Questa divagazione non segue solo la curiosità del momento, ma fa parte di una strategia che permette a Cecchi di tessere il filo rosso che unisce e spiega manifestazioni americane apparentemente lontane tra loro. Il filo rosso è l'oro, la ricerca della ricchezza per realizzare quel diritto alla felicità di cui tratta il primo articolo della Costituzione degli Stati Uniti, forse il fondamento giuridico dell'*american dream*. In questa prospettiva i villaggi rossi dei cercatori d'oro ed i sogni di Hollywood hanno maggiori somiglianze di quanto possa apparire a prima vista e sono anche imparentati da una etica del lavoro trascendente. Il duro lavoro necessario per estrarre oro e per relizzare una pellicola.

> La epopeya del oro –scrive Cecchi– en general es conocida y valorada en forma muy superficial. Y en cambio constituye un episodio típico de la psicología norteamericana. Se encuentran características suyas en el cine; en algunas manifestaciones industriales y bancarias; en la publicidad, desde la de las nuevas religiones a la del jugo de naranja; en la propia actividad de los gángsters. (p. 14)

Ecco alcune descrizioni delle città abbandonate della febbre dell'oro. Con tutta chiarezza appare l'oro come lo strumento per realizzare l'*american dream*, senza perdere, direi, risonanze quasi religiose, come nella caccia alla balena Moby Dick.

Cominciamo da Bear Valley, una città abbandonata che cade a pezzi. Fu disabitata all'improvviso, interrompendo istantaneamente le attivita quotidiane:

> Frente al hotel hay otro barracón. Tiene un letrero: *Salón Bon Ton*, que anuncia su servicio de café, sala de juego y de baile. *Bon Ton*. ¡Adónde venían a parar las magnéticas sugestiones de

> París! Las puertas y ventanas están atrancadas, pero igual se ve para adentro: en el recubrimiento de las paredes hay aberuras de medio palmo; y por el techo, que es como un paraguas con las varillas solamente, se ilumina un escenario de carnavalesca devastación. El papel tapiz francés se cae a pedazos, y de mobiliario no queda más que alguna mesa fuera de lugar, como chocada y empujada en la agitación de una gran pelea final. Desde sus marcos dorados, dos bustos de mujer en grabados velan sobre aquel destrozo: son dos mujeronas semidesnudas, con músculos de luchadoras y cuidadoras de caballos, quizás alegorías de la Voluptuosidad y la Fortuna. (p. 18)

Ecco la febbre dell'oro e il sogno americano: Parigi in California. Ma si può aggiungere anche questo: il viaggio alle città abbandonate della febbre dell'oro precede Hollywood come in una sequenza di ragioni logico-storiche affini, ma le pellicole di *cow boy* che ha prodotto Hollywood condizionano la visione che Cecchi ha delle città abbandonate. È un andare e venire tra presente e passato, seguendo il filo rosso della febbre dell'oro.

Un'altra descrizione: Merced Gold Mining Company. Cecchi ha una forte sensibilità per il tema della immigrazione italiana in America. Cerca le tracce del lavoro e della presenza italiana. Non solo, come afferma, è un uomo rispettabile, ma questo sentimento d'identità più culturale che di classe, non gli impedisce di essere un patriota solidale ed orgoglioso del lavoro italiano all'estero. Anche questo è un modo di vedere l'America dalla finestra di Firenze.

Come una sirena la febbre dell'oro attira gli Italiani:

> Hojeé un libro de pagos. Primero de noviembre de 1897. Los nombres de los mineros estaban en columnas, teniendo al lado unas marcas que, día por día, indicaban su presencia en el trabajo. Y había, mezclados entre los demás, también nombres italianos... El encargado se equivocaba con frecuencia al escribirlos. Tachaba y volvía a escribir arriba. Me parece oírlo llamar: Luigi Ferretti, Giovanni Triscornia, Giuseppe Solari, Luigi Podestà: me parecían nombres de compañeros muertos. (p. 20)

American dream ed immigrazione italiana. Una storia amara. Come non ricordare quanto diceva Campanile che per ogni zio ricco d' America c'era dietro una montagna di teschi di poveri?

L'arrivo ad Hollywood. Scrive Italo Calvino nella sua introduzione all'edizione messicana del libro:

> Los apasionados del cine norteamericano de los treinta (quien como yo fue capturado por su encanto en la adolescencia y nunca más pudo arrancárselo de la memoria y del corazón, y quien lo recuperó más tarde en una óptica retrospectiva y de coleccionista) no podrán menos que reconocer el mérito del ojo de Cecchi por lo que ha sabido captar y registrar. Dos encuentros sobre todo: con Gloria Swanson y con Buster Keaton. Su admiración por la diva (y por la mujer "mejor en verdad que en la pantalla") es tanta que el retrato regio que hace de ella se tiñe de una insólita conmoción –o quizá sólo a nosotros nos resulta conmovedor, a la luz que reverbera del otro extremo del Sunset Boulevard. (p. 8)

O quanto Cecchi osserva di Búster Keaton: "una especie de hombre de la Luna, que camina distraído, tropezando con los detritos de un mundo patas arriba" (p. 8).

Ed ecco come ci riassume Calvino la baraonda della filmazione sul set come appare a Cecchi:

> George Arliss que, con su perfecto inglés, se presenta como un modelo inigualable, Marlene Dietrich recién llegada de Berlín para cantar en *Marruecos* "las canciones más roncas" a Adolphe Menjou, "enamorado noble y frito". (p. 8)

Poi, sempre seguendo il filo rosso, l'arrivo dell'epopea cinematografica di Al Capone ad Hollywood proprio quando il pubblico cominciava ad essere stanco di ingenue pellicole di avventure, con pirati, puritani e pionieri. Al Capone ed il Proibizionismo fanno guadagnare montagne d'oro ad Hollywood e di lui si parla piú che di Hoover, di Lindbergh o di Ford.

Il viaggio prosegue. Dopo mesi, a Santa Fe, in Nuovo Messico, Cecchi riascolta le campane di una chiesa che risvegliano la nostalgia della campagna toscana ed anticipano il Messico in un gioco tra il ritorno a casa e l'arrivo al paese barbaro:

> Desperté en el cuartito de una posada como la que un viajero modesto puede encontrar en Siena o en Subiaco. No más las comodidades excéntricas de los habituales hoteles norteamericanos: no faltaba nada, pero todo era pequeñísimo y estaba muy usado.
>
> Me había despertado un sonido lejano y sin embargo íntimo: el sonido de nuestrs campanas que hacía muchos meses que no oía. Llamaban a misa. Y en mi duermevela me había parecido

> que venían, en una mañana de verano, de una colina toscana, y que yo era un muchacho en vacaciones. Las calles, en cambio, estaban cubiertas de hielo. En el río el hielo era tan grueso... Y la gente, al cruzarse, se daba patriarcalmente los buenos días como nosotros en el campo. Como contraste con los Estados Unidos fulmíneos y blindados, no se podía pedir más... Y ahora aparecían los indios: las caras cortadas por arrugas, como las de las máscaras; el paso suave, de ladrones de pollos; los flecos revoloteando... me encontraba también a unas viejecitas todas arrebujadas, con cuidado de no resbalar, que no tenían nada de indias: como las que sólo se ven en Florencia en la novena del Ceppo. (pp. 53-54)

Voglio terminare questo primo incontro di Cecchi col Mediterraneo americano con queste righe illuminanti:

> Algunas horas después, en el hotel, todavía no se había ocurrido arreglar mi habitación. Entra Doris, la sirvienta mexicana, cargada de plata y turquesas, como un ídolo. Y viéndome sentado ante la mesita, una mesita del tamaño de un pañuelo, me dice que no me incomode, que a ella le da igual. Y acaba en menos tiempo del que empleo para escribirlo. Da la vuelta a la cama y el sol de la ventana la alcanza de lleno. Aun con los ojos fijos en el papel es imposible no darse cuenta de que, debajo de la blusa blanca, está como su mamá la echó al mundo. ¡Santa Virgen de Guadalupe, de veras! Aparte de las tentacíones, esta gente debe tener chile en la sangre para andar así, semidesnuda, en un hielo de tres palmos. (p. 55)

Ed infine Messico, entrando attraverso El Paso:

> Norteamericanos que parten y mexicanos que llegan echan sobre los bancos de los revendedores cuchillos de caza, revólveres, cámaras fotográficas, lámparas de bolsillo, relojes y corales. Se entra en México atraversando una subasta colosal, una liquidación interminable. No sé por qué, pero eso da un gran entusiasmo. Parece que uno también arroja al montón algo inservible, y cruza la frotera mexicana sintiendo que ahora viene lo bueno. (p. 86)

Cecchi getta nel mucchio delle cose inutili anche una parte del suo disincanto, la parte weberiana e conserva quella fiorentina. Forse

qui sta il motivo segreto del viaggio: l'avvicinamento ad una società camaleontica, barocca e barbara, che nasce dalla Spagna e da America, che è per tre secoli la Nuova Spagna che è e non è la vecchia Spagna. Una societá che con l'Indipendenza adotta il nome preispanico di Messico per guardare al futuro.

Ho usato l'espressione America mediterranea (in certo modo una parafrasi di America latina) perché mette in risalto i legami tra le due aree culturali, meglio che l'espressione America latina, ed anche perché il Mediterraneo non è solo il mondo latino, ma un crogiolo di mondi simili e diversi. Il Mediterraneo si può definire geograficamente in forma ristretta, ma qui si definisce culturalmente e per ciò in modo ampio. Una definizione di culture del Mediterraneo che vanno dagli Appennini alle Ande. Non sono le stesse del Mediterráneo, perché hanno partecipato alla loro formazione culture indigene americane e di altre immigrazioni, ma al Mediterraneo rimettono. Infine la *coiné* del Mediterraneo è stata sostituita da quella dell'Atlantico perché la civiltà del Mediterraneo, nel XVI secolo, scelse o fu costretta a scegliere il mare Atlantico in competizione tra le potenze dello stesso mare e dei mari del Nord.

Il passaggio di Cecchi dagli Stati Uniti al Messico non solamente lo porta dallo sviluppo al sottosviluppo, ma implica un cambiamento di civiltà. E qui si apre il gioco di specchi tra vecchio e nuovo Mediterraneo. Come dice lo scrittore, comincia il bello: comincia l'incanto o, meglio, il ri-incanto sulla pista di Stevenson, di Conrad.

Ed ecco la prima frase sul Messico che suona come un aforisma: "No es alegre México. Pero es mejor que alegre: está lleno de una furia profunda" (p. 91).

Cecchi era meravigliato da quella che definisce la monumentalità degli atteggiamenti della gente di Messico, dal fuoco delle fisionomie che lo stimolavano a cercare un paragone in Italia e solo lo trovava nei pastori dell'Agro Romano, che, a suo avviso, erano gli unicí ad avere altrettanta maestà.

Nella riflessione di Cecchi non vi è Messico senza Firenze e senza Stati Uniti. Ciò che caratterizzava Messico era la carenza di frenesia del lavoro (chissà forse a quel tempo, certamente non oggi). Anche i conquistatori erano cercatori d'oro, non col sudore della fronte, ma col sangue della spada. Ormai, le cittá della febbre dell'oro sono state abbandonate, ma qui in Messico vi è un'altra desolazione quella di " Pueblos sustancialmente inmóviles. Gloriosamente petrificados". (p.144) Frase che ricorda quanto diceva Paz della storia

di Messico, del suo procedere a zigzag, tra lunghi sogni e tormentosi risvegli.

Questo procedere della storia lo stimola ad una riflessione che sarebbe piaciuta ad un frate cronista del XVI secolo, Cecchi pensa che è come se ci trovassimo di fronte ad una realtà inumana e sovvertita: che fossimo, piú o meno direttamente, a contatto col demonio.

Nella sua visione vi sono due Messico: alla superficie, sembra quasi che anticipi qualche idea di Bonfill Batalla, il Messico spagnolo nel profondo quello indio e sonnolento dai movimenti lenti proprii dei rettili. Le piramidi sono come colline di serpenti arrotolati che improvvisamente ed impredicibilmente si muovono con scossoni. La rivoluzione è stato uno di questi scossoni irresistibili. È interessante notare come in Cecchi la questione delle differenti civiltà prevalga sulla questione della lotta di classe, mentre, proprio in quel tempo il regista sovietico Ejsenstein cercava una sintesi tra questione di civiltà e questione di classe nella rivoluzione messicana. Cecchi crede che la forza storica profonda del paese risieda negli indios e non nei creoli e nei meticci. In questa direzione, facendo calcoli demografici, arriva a scrivere che la incredibile varietà etnica del paese costituisca il maggior ostacolo per l'equilibrio sociale e politico. Infine la sfida del futuro del Messico stava nell'alternativa tra l'assimilazione al mondo occidentale e un cammino incerto indigeno.

Ma come le pellicole di Hollywood avevano condizionato la sua visione delle città abandonate della California, Posadas, piú che Diego Rivera ("junto a su mole elefantesca, su esposa, con los cabellos partidos [...] era mas graciosa y diminuta" p. 153), influenza la sua riflessione e lo spinge a considerare la specificità ed il peso della morte in Messico. Ricordando il cimitero del Tepeyac, Cecchi scrive: "... y en una tierra tan feroz y ajena [...] sentí en mi rostro el aliento cariado de la muerte", ma inmediatamente mitiga questa presenza della morte come caratteristica messicana, ricordando che aveva provato una sensazione uguale di fronte ad una fossa aperta nel cimitero di San Miniato, a Firenze.

Voglio terminare queste note su Cecchi con le sue pagine magiche su Xochimilco ed alcune osservazioni felici che gli suggeriscono i *corridos*. Xochimilco:

> A un lado, en el claustro, se pasean mendigos y peones decrépitos; o se están sentados en alguna piedra, noblemente envueltos en sus cobijas. Discurren en voz baja, con escasas palabras. En parejas

> se pasean lentamente, con pasos sin sonido. Con esa dignidad asiática, y un rostro que las privaciones han hecho transparente, parecen vivir fuera del siglo, en una especie de limbo. Y quizá no sea una ilusión pictórica la que nos los muestra tan augustos y llenos de conceptos. Como que se han sublimado, a fuerza de años, de ayunos, de no lavarse y de estar pegados a esos muros. Poco importa que hablen solamente sobre el precio del apio o de caña de azúcar si, entre los arcos y las columnas, su asamblea tiene la majestad de un Senado. (p. 119)

Come sanno gli antropologi nessuno può andare oltre la sua cultura. Il Senato non è un Senato qualsiasi, assomiglia trasparentemente a quello antico romano, ma dentro l'orizzonte chiuso della propria cultura che ha in maniera inevitabile frontiere insuperabili, si da un processo di metamorfosi, dove i mendicanti si trasformano in senatori. Il Messico provoca l'incanto, che era quello che Cecchi cercava.

Infine i *corridos*, l'allegria dissacrante del Messico che incanta:

> Así en *La muerte de Emiliano Zapata*, general que comparte con Villa los favores de la musa popular. Grandes hechos y grandes elogios, después desilusión y lamento:
>
> Mil promesas traía escritas
> en su bandera de guerra:
> la de humillar a los ricos
> y de repartir la tierra.
> Pero al fin nada se hizo
> De tanta hermosa doctrina,
> Y una provincia soberbia
> Convirtió en montón de ruinas.
> Él se dedicaba al juego,
> A los toros y mujeres,
> Y los negocios de Estado
> Los dejaba a los ujeres. (pp. 103-4)

Ma quello che lo colpisce è il fatto che il *corrido* non è destinato soltanto a grandi fatti e grandi personaggi, ma che faccia parte della umile vita quotidiana:

> Y en rigor, para que le canten a uno su corrido no hace falta morirse, ni haber disparado con el 30-30 entre los magueyes, ni

haberse jugado la vida a capa y espada en la arena. Hasta un escritor, un escritorcillo o un simple periodista puede alcanzarlo; como Vargas Vila, que no era Cervantes ni tampoco Lasalle, y sin embargo, para festejarlo al regreso de no sé cuál viaje, oigan qué derroche:

El pueblo lo ama y lo admira
Y ha llegado hasta su hotel,
Para abrazarlo bien fuerte
Y desearle todo bien.
Vuela, vuela, palomita,
Párate en aquellos higos,
Pero dile a Vargas Vila
Que no olvide a sus amigos. (p. 107)

Questo anima Cecchi e lo fa sperare:

¡Con todas las desgracias que tienen, oh gente bienaventurada! Y ojalá nos hicieran nuestros lectores un corrido así: qué satisfacción, qué lindo sería. Oir una noche bajo la ventana un rumor de cuerdas, gargantas que se raspan y se aclaran, y una voz que ataca. ¿Qué es lo que cantan? Silencio un momento:

Vuela, vuela palomita,
Por sobre los terraplenes,
Y al pobre (Emilio Cecchi)
Dale nuestros parabienes. (p. 108)

Bibliografia

CECCHI, Emilio, *México*, prólogo de Italo Calvino. México, FCE, 1989.

Índice

Cuidado de la edición: Mariapia Lamberti
Diseño de la cubierta: Mariapia Lamberti

Primera edición: 2005

Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.
Impreso y Hecho en Mexico
ISBN 970-32-2440-7

Italia a través de los siglos. Lengua, ideas, literatura. Actas de las *VI Jornadas Internacionales de Estudios Italianos,* organizadas por la Cátedra Extraordinaria Italo Calvino, editado por la Coordinación General de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el 15 de septiembre de 2005 en el Taller de Diseño e Impresión, S.A. de C.V., Av. Dos N° 274, C.P. 03800, México, D.F. La tipografía y la formación estuvo a cargo de Mariapia Lamberti. El tiraje en papel cultural ahuesado de 90 gramos, consta de quinientos ejemplares.



Cátedra Extraordinaria Italo Calvino
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México



